UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

A escrita espiritual de Clarice Lispector

Juiz de Fora
2026

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

A escrita espiritual de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Linha de Pesquisa 2: Literatura e Transdisciplinaridade: Literatura, Psicologia e Espiritualidade

Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão Da Silva

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha, Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha.
A escrita espiritual de Clarice Lispector / Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha Rocha. -- 2026.
202 f.

Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva Silva
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Clarice Lispector. 2. espiritualidade. 3. escrita ficcional. I. Silva, Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, orient. II. Título.

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

A escrita espiritual de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 28 de setembro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Dilip Loundo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Altamir Célio de Andrade
UniAcademia JF

Prof. Dr. Guilherme Domingues da Motta
Universidade Federal de Ouro Preto

Juiz de Fora, 18/08/2026.

Documento assinado eletronicamente por **Teresinha Vânia Zimbrão da Silva**, **Usuário Externo**, em 28/09/2026, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **ALTAMIR CELIO DE ANDRADE**, **Usuário Externo**, em 28/09/2026, às 19:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires**, **Professor(a)**, em 29/09/2026, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Dilip Loundo**, **Professor(a)**, em 30/09/2026, às 09:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Domingues da Motta**, **Usuário Externo**, em 20/10/2026, às 19:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone



Conferência de Documentos, informando o código verificador **3154166** e o código CRC **8812CE1A**.

À minha amada filha Ana Carolina

AGRADECIMENTOS

A Deus,
Ao Espírito Santo,
Ao meu Anjo da Guarda;
À Sagrada Família;

Sou profundamente grata à querida orientadora Teresinha Vânia Zimbrão da Silva pela valiosa orientação;

À banca de qualificação pelas sugestões enriquecedoras que muito contribuíram para o meu estudo, composta pelos Professores Doutores Alexandre Faria e Altamir Célio de Andrade;

Aos professores doutores que, gentilmente, aceitaram compor a banca de defesa desta Tese e muito contribuíram para meu crescimento e para o elevado nível do debate;

Aos funcionários da secretaria do PPG-Letras, em especial, Daniele Molina, Paulo Victor e Ezequias da Costa, meus anjos da guarda, sempre disponíveis para ajudar;

Aos professores das disciplinas por mim cursadas;

E, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, auxiliaram na realização deste trabalho.

“Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?”

Clarice Lispector

RESUMO

Há muito a Literatura dialoga com diferentes áreas do conhecimento e esse diálogo tem se intensificado nos últimos anos. No que diz respeito ao diálogo de Clarice Lispector com a espiritualidade, os estudos acadêmicos ainda não esgotaram o tema, nem contemplaram todo o universo da obra clariceana. O **objetivo** desta pesquisa é investigar a presença da espiritualidade na escrita ficcional de Clarice Lispector, sobretudo a partir do diálogo da autora com a tradição judaico-cristã. Para tanto, são analisados quatro livros da autora: Perto do coração selvagem (1943); A maçã no escuro (1961); A paixão segundo GH (1964); e, Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969). Todos esses livros parecem constituir um conjunto narrativo existencial único, embora se apresentem em obras distintas. Eles (os quatro) abordam temas universais que são vivenciados por seus protagonistas como a trajetória humana em busca do autoconhecimento, a construção da identidade, o entendimento do mistério da existência, a conexão instintiva com a natureza e a relação mística e íntima com Deus. As outras obras da ficcionista não estão excluídas da análise, pois dialogam entre si e com as selecionadas como base. A **metodologia** adotada é a revisão narrativa da literatura. A **estrutura** da pesquisa ficou organizada em capítulos: o primeiro é a introdução que apresenta, além dos objetivos justificativa e relevância, alguns conceitos fundamentais para a compreensão da proposta; o segundo traz a análise do primeiro livro; o capítulo três, quatro e cinco apresentam, separadamente, cada um deles, os outros livros selecionados; e o último traz as considerações finais acerca do conteúdo apresentado. **Relevância**: Este estudo pretende ser relevante para a fortuna crítica de Clarice Lispector, contribuindo para o aprofundamento de questões relacionadas à presença da espiritualidade na escrita ficcional da autora.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; espiritualidade; escrita ficcional.

ABSTRACT

Literature has long engaged in dialogue with different areas of knowledge, and this dialogue has intensified in recent years. Regarding Clarice Lispector's dialogue with spirituality, academic studies have not yet exhausted the subject, nor have they encompassed the entire universe of her work. The objective of this research is to investigate the presence of spirituality in Clarice Lispector's fictional writing, especially from the author's dialogue with the Judeo-Christian tradition. To this end, four of her books are analyzed: *Near to the Wild Heart* (1943); *The Apple in the Dark* (1961); *The Passion According to G.H.* (1964); and *An Apprenticeship or the Book of Pleasures* (1969). All these books seem to constitute a single existential narrative unit, although they appear in distinct works. They (the four) address universal themes experienced by their protagonists, such as the human journey in search of self-knowledge, the construction of identity, the understanding of the mystery of existence, the instinctive connection with nature, and the mystical and intimate relationship with God. The other works of the fiction writer are not excluded from the analysis, as they dialogue with each other and with those selected as a basis. The methodology adopted is a narrative literature review. The research structure is organized into chapters: The research structure is organized into chapters: The first is the introduction, which presents—in addition to the objectives, justification, and relevance—some fundamental concepts for understanding the proposal; the second presents the analysis of the first book; chapters three, four, and five present, separately, each of the other selected books; and the last presents the final considerations regarding the content presented. Relevance: This study aims to be relevant to the critical reception of Clarice Lispector, contributing to the deepening of issues related to the presence of spirituality in the author's fictional writing.

Keywords: Clarice Lispector; spirituality; fictional writing.

RESUMEN

La literatura ha dialogado durante mucho tiempo con diversas áreas del conocimiento, diálogo que se ha intensificado en los últimos años. En cuanto al diálogo de Clarice Lispector con la espiritualidad, los estudios académicos aún no han agotado el tema ni han abarcado la totalidad de su obra. El objetivo de esta investigación es analizar la presencia de la espiritualidad en la narrativa de Clarice Lispector, especialmente a partir de su diálogo con la tradición judeocristiana. Para ello, se analizan cuatro de sus libros: *Cerca del corazón salvaje* (1943); *La manzana en la oscuridad* (1961); *La pasión según G.H.* (1964); y *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969). Todos estos libros parecen constituir una única unidad narrativa existencial, aunque aparecen en obras distintas. Las cuatro obras abordan temas universales vividos por sus protagonistas, como el viaje humano en busca del autoconocimiento, la construcción de la identidad, la comprensión del misterio de la existencia, la conexión instintiva con la naturaleza y la relación mística e íntima con Dios. Las demás obras de la autora no quedan excluidas del análisis, ya que dialogan entre sí y con las seleccionadas como base. La metodología empleada es una revisión narrativa de la literatura. La estructura de la investigación se organiza en capítulos: La estructura de la investigación se organiza en capítulos: La primera es la introducción, que presenta —además de los objetivos, la justificación y la relevancia— algunos conceptos fundamentales para comprender la propuesta; el segundo presenta el análisis de la primera obra; los capítulos tres, cuatro y cinco presentan, por separado, cada una de las demás obras seleccionadas; y el último presenta las consideraciones finales sobre el contenido expuesto. Relevancia: Este estudio pretende ser relevante para la recepción crítica de Clarice Lispector, contribuyendo a la profundización de cuestiones relacionadas con la presencia de la espiritualidad en su obra de ficción.

Palabras clave: Clarice Lispector; espiritualidad; narrativa.

LISTA DE ABREVIATURAS

AT	Antigo Testamento
AV	Água Viva
CL	Clarice Lispector
LF	Laços de família
LP	Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres
ME	A Maça no Escuro
NT	Novo Testamento
OEN	Onde Estiveste à Noite
PCS	Perto do Coração Selvagem
PSGH	A Paixão Segundo GH
SV	Um Sopro de Vida
VCC	A Via Crucis do Corpo

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO**.....13
O CAMINHO DO CORAÇÃO 13

1.1 POR QUE CLARICE? 13

1.2 O OLHAR PARA O ALTO 16

1.2.1 Fé, religião e espiritualidade 16

1.2.2 Encontro entre espiritualidade e literatura.....21

1.3 O CAMINHO 24

2 O PRINCÍPIO É O VERBO 26

2.1 JOANA.....29

2.2 O PODER CRIADOR DA PALAVRA.....31

2.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS 35

2.3.1 Repetições.....37

2.3.2 O ente narrador e o ser da personagem.....41

2.3.3 A linguagem diferenciada.....44

2.4 O ENCONTRO.....48

3 A NOITE ESCURA 73

3.1 A OBRA ..... 73_Toc233902116

3.2 MARTIM.....77

3.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS 80

3.3.1 O narrador 82

3.3.2 As repetições 87

3.3.3 Palimpsesto.....89

3.4 A JORNADA 90

4 PERDER-SE É ENCONTRAR-SE 105

4.1 A OBRA 105

4.2 G.H. 110

4.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS 113
4.3.1 As repetições 115
4.3.2 O narrador-personagem 116
4**.3.3 Palimpsesto** 117
4.4 O LABIRINTO 121
5 A DESCOBERTA DO OUTRO 136
5.1 A OBRA 136
5.2 QUEM SOU EU? LÓRI? LORILEY? 137
5.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS 139
5.3.1 Detalhes da escrita 140
5.3.2 O outro em nós: Intertextualidades 147
5.3.3 Deus, quem é? 154
5.4 A PEREGRINAÇÃO 163
6 A APRENDIZAGEM: o sentido espiritual da linguagem 179
REFERÊNCIAS 191
ANEXOS 199

1 INTRODUÇÃO
O CAMINHO DO CORAÇÃO

> *Para mi solo recorrer los caminhos que tienen corazón, cualquier caminho que tenga corazón. Por ahí yo recorro, y la única preuba que vale es atravessar todo su largo. Y por ahí yo recorro mirando, mirando, sin aliento*.
> (Para mim só existe percorrer os caminhos que tenham coração, qualquer caminho que tenha coração. Por ali eu viajo e o único desejo que vale a pena é percorrer toda a sua extensão. E por ali viajo olhando, olhando arquejante)
>
> Dom Juan[1]

Inicio meu trabalho citando a epígrafe da obra de Carlos Castañeda (1968), *A erva do diabo*, por concordar com o pensamento de D. Juan e por acreditar que somente conseguimos desenvolver nossa escritura de vida quando encontramos um caminho no qual podemos colocar o coração.

Há mais de um século, a Literatura estabelece interlocuções com diversas áreas do conhecimento, tais como a Psicologia, a Antropologia, a Geografia, a Filosofia, as Ciências da Religião, a Teologia, a Arquitetura, as Artes Plásticas, entre outras. Esse diálogo interdisciplinar evidencia a amplitude e a complexidade dos vínculos entre a produção literária e os diferentes campos do saber, possibilitando abordagens que enriquecem sua análise e interpretação.

Assim, observamos que o diálogo da Literatura com outros campos do conhecimento não é restrito. Nesta pesquisa, contudo, o olhar será direcionado à presença da espiritualidade nas narrativas literárias clariceanas sem a preocupação de doutrinação, ou de marcar uma religiosidade. Entretanto, constatamos um aumento significativo do interesse de pesquisadores de diferentes áreas acerca da espiritualidade e religiosidade presentes na Literatura.

1.1 POR QUE CLARICE?

Desde o lançamento da primeira obra de Clarice Lispector, em especial, nos últimos anos, foram publicados inúmeros artigos, frutos de pesquisas acadêmicas, sobre a linguagem espiritual, a escrita mística, a escrita intimista, o caráter existencialista e outros tantos adjetivos correlatos que foram atribuídos à obra da

[1] Epígrafe do livro “A erva do diabo” de Carlos Castañeda, Rio de Janeiro: Ed. Record 1968.

referida autora. Todos os atributos expressos sobre sua escrita engrandeciam sua obra. Ela, Clarice Lispector, era inteira naquilo que escrevia, nada seu era excluído ou pequeno. Tal constatação reportou-nos imediatamente a Fernando Pessoa:

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Fernando Pessoa[2]

E por que Clarice? Por que propor como pesquisa acadêmica de doutoramento em Literatura a temática da espiritualidade? Por quê? Por quê? Não nos bastou o mergulho consciente ou inconsciente na obra clariceana *A via crucis do corpo,* acusada de lixo pela crítica? Não, não bastou! No mestrado, analisamos *A via crucis do corpo* promovendo uma interlocução entre a Literatura, a Psicologia Junguiana e a Teologia. Ao realizar esse estudo, despertou em nós a necessidade de aprofundar o conhecimento acerca das crises existenciais das personagens clariceanas, as quais, como leitores, vivenciamos de algum modo e percebemos o quanto os questionamentos eram de origem espiritual e, além disso, recordamo-nos do nosso primeiro contato com a obra da autora nos idos dos anos 1970.

A identificação com as personagens clariceanas foi imediata. Aceitando a sugestão da querida orientadora, Teresinha Zimbrão, falarei um pouco de mim. Minha trajetória de vida não foi e nem tem sido fácil. Muitas vezes me senti corajosa e medrosa, ao mesmo tempo, como Joana; caminhado entre pedras e trevas, como Martim; questionei-me diversas vezes sobre a veracidade de minha identidade: sou o que penso que sou? Em busca da resposta tornei-me um nada e, sem nada, precisei recomeçar e redescobrir a mim mesma, quase uma GH; e precisei aprender a lidar com o mundo, em especial, com os outros. E provar deles a dor e o prazer. Durante alguns anos tive medo da intimidade com os outros e mantive relacionamentos superficiais como Lóri e, quando eles me incomodavam, eu cortava os frágeis vínculos. Minha identificação com as personagens clariceanas é visceral.

A principal sensação sempre foi a de que Clarice Lispector conhecia profundamente as minhas dores, as feridas de minha alma e meus questionamentos existenciais. Não fui menos rebelde do que Joana, protagonista de *Perto do Coração*

[2] Poema 136, de 14/02/1933. Casa Fernando Pessoa, online. Disponível em: https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp/poesia-em-lingua-gestual-portuguesa/ricardo-reis/para-ser-grande-se-inteiro

Selvagem (PCS), colérico era meu temperamento, com fleumático secundário... isso é assunto para outra tese. Importa dizer que li com a alma de adolescente que era e hoje, adulta, mais madura, encontro-me em um processo profundo de autoconhecimento à medida que revisito a obra de Clarice Lispector e mergulho nas profundezas de suas águas espirituais da linguagem.

De volta ao presente, preciso agora encontrar o ponto de interseção entre mim e a linguagem enigmática e espiritual da autora. Preciso aplacar minha ânsia por respostas utilizando para isso as sucessivas perguntas levantadas por Clarice. Sim! Aceito o convite insano ao diálogo com a criação por meio da palavra. Quero encontrar a essência do mais selvagem, bruto, grotesco e, por que não dizer, puro, ingênuo e verdadeiro dentro de cada ser e de mim (Perto do coração selvagem – PCS). Aceito o convite a penetrar no escuro, na tenebrosa gruta da alma humana, a vencer a noite escura e encontrar a Luz (A maçã no escuro – ME), a entregar-me ao esvaziamento completo e humilhante até chegar ao centro daquilo que por ventura penso ser e não sou, ou jamais serei (A Paixão Segundo GH – PSGH). Aceito arriscar-me a vencer os medos que perduram e impedem-me de entregar-me plenamente à vida, aos sabores e aos relacionamentos com as almas dos outros (Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres – LP). Reconheço a necessidade da aprendizagem sem soberba, sem orgulho, sem vaidade, vazia, para encher-me de novas descobertas, novas sensações e experiências até tornar-me plena, satisfeita, feliz e cheia de graça (como Lóri) ao em abrir-me para o outro. A cada passo, descubro minhas próprias palavras e ouço, emocionada, a minha própria voz, assumindo a escritura de minha história.

A identificação com a obra clariceana transcende a razão. Em muitos aspectos sou Joana, órfã de pais vivos. Rejeitada, excluída dos ambientes familiares, quieta, introspectiva e questionadora, contudo, resiliente. Carregada de culpa, insegura, marcada pela dúvida e buscando compreender os porquês de minha pobre existência, errei ou não errei? Tentei apagar e criar, como Martim, meu próprio mundo. Sucumbi à minha própria noite escura, deprimi. Fiquei em tratamento por mais de dez anos. Os anos de sofrimento que tiveram início na primeira infância findaram após a fase adulta. Ficaram as sequelas profundas. O refúgio sempre esteve nos livros. Aos vinte anos eu já havia lido, sofrido, chorado e aprendido muito com a obra clariceana publicada. Assim, não tive escolha. Ela me escolheu. Eis me aqui!

E agora?

Umas sete vezes comecei e recomecei esta pesquisa. Não consegui desenvolvê-la sem antes posicionar-me por inteiro e despida de travas emocionais para, assim, escolher, lapidar e registrar as palavras que brotaram do mais profundo do meu ser e encontraram as teorias acadêmicas que juntas deram corpo e coração a esta pesquisa. Reconheço o valor das teorias literárias. Admiro a riqueza das narrativas pessoais. Permitam-me unir as vozes acadêmicas consultadas às faces do meu ser: mente, espírito e corpo. A mente traz a razão e com ela as críticas e as teorias e os conceitos necessários; o espírito oferece o coração; a alma na elaboração da pesquisa e, o corpo, o trabalho concreto, a realização da escrita.

1.2 O OLHAR PARA O ALTO

Para início de conversa, propomos uma reflexão acerca das sutilezas existentes entre a fé, a religiosidade e a espiritualidade. Os conceitos, delicadamente, convidam-nos a olhar para o alto, para o transcendente e, inevitavelmente, completam em nós o poema de Fernando Pessoa.

... Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
Fernando Pessoa[3]

Embora os conceitos sejam diferentes, eles são correlatos, isto é, estão relacionados. De acordo com o professor Altamir Célio de Andrade (2025, s/p, grifo nosso),

> **Fé** é a confiança ou crença em algo, especialmente no divino, sem necessidade de provas. **Religiosidade** é prática e vivência dentro de uma tradição religiosa, seguindo ritos e doutrinas. A **espiritualidade** é uma busca pessoal por significado, conexão com o transcendente e transformação interior, podendo ocorrer dentro ou fora.

O entendimento da distinção entre fé, religiosidade e espiritualidade traça para nós um caminho seguro e necessário para melhor compreensão da investigação proposta neste estudo.

1.2.1 Fé, religião e espiritualidade

A espiritualidade, a religiosidade e a fé são dimensões do ser humano que se interligam e interagem desde os primórdios da humanidade. Usamos duas citações

[3] Casa Fernando Pessoa, opus cit.

distintas que, de modo diferente, dizem-nos sobre o mesmo tema: a citação bíblica da epistola de Paulo e a letra da música de Ana Carolina

> *[13]Agora, portanto, permanecem fé, esperança, caridade, estas três coisas. A maior delas, porém, é a caridade.*
> 1 Cor 13,13.[4]

> *Diga o que você pensa com esperança.*
> *Pense no que você faz com fé.*
> *Faça o que você deve fazer com amor!*
> Ana Carolina[5]

As personagens clariceanas convivem com crises existenciais nas quais buscam compreender quem são, qual o sentido da vida, como preencher o vazio da alma. A crise existencial é uma crise espiritual. A crise existencial é uma busca ontológica pela conexão com o sagrado que pode estar dentro de si ou fora, na transcendência. Podemos dizer, então, que a busca pelo sentido da vida é também uma busca espiritual, uma tentativa de conexão com o mais profundo do próprio SER ou com a transcendência.

Para o psicólogo Victor Frankl (2016), cada pessoa deve encontrar o sentido da vida, ou seja, encontrar o seu propósito existencial, manter-se no momento presente e vivenciado mediante a capacidade de assumir a responsabilidade pela própria vida. O autor caracteriza o sentido da vida como algo acessível a todos, único (pessoal), concreto e muda de acordo com a circunstância, a idade, a época e as experiências. Alcançar um propósito existencial torna a vida mais digna. Para encontra-lo é necessário vontade livre e determinação. Ele acreditava que a vida oferece condições de encontrarmos um sentido e está relacionado à liberdade pessoal de escolher como enfrentar e responder às situações da vida, mesmo em condições de sofrimento ou morte. Ele sugere que perguntemos o que a vida espera de nós, pois por sermos únicos, devemos ter consciência de nossa responsabilidade social (Frankl, 2016).

É exatamente o preenchimento desse vazio provocado pelo desconhecimento do propósito da própria existência que as personagens clariceanas mergulham; questionam a si e às experiências buscando compreender o sentido dos fatos; nenhuma emoção ou sentimento passa despercebido, pois as reações, em sua

[4] Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulus, (2002), 16ª impressão, 2021. Esta edição é usada em todas as citações bíblicas deste estudo.
[5] Canção de Ana Carolina. Disponível em: https://www.pensador.com/frase/MzE0NTY1/

maioria, são físicas, sensórias, concretas, antes de alcançarem a transcendência; e, algumas vezes, chegam a vivenciar crises de culpa e sentem necessidade de punição.

Não apenas Victor Frankl tem estudado acerca da influência da espiritualidade e da fé na determinação vital de seguir em frente, apesar das adversidades, e de encontrar um sentido existencial. Citamos uma passagem bíblica que representa e ilustra bem o poder da fé nas realizações humanas: “Jesus respondeu-lhes: ... em verdade vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: transporta-te daqui para lá, e ela se transportará, e nada vos será impossível" (Mt 17, 20). Apontar a influência da espiritualidade e da fé nos escritos clariceanos selecionados para esta pesquisa, é resultado da atenção aos processos de superação e no enfrentamento de situações adversas ou traumáticas vivenciadas por suas personagens ao longo de sua obra literária.

Sabemos que a fé é uma condição ou impulso inerente à condição humana, destacamos que, desde a Idade Média, ela passou a ser questionada. O fenômeno dá fé tornou-se objeto de estudo cientifico no século XIX. Como resultado, a ciência a ressaltou como sendo atitude humana real e efetiva capaz de influenciar os processos de superação de eventos traumáticos. A fé influencia na capacidade de aceitação e enfrentamento da condição atual e de apoio recebido, na condução das preocupações e anseios espirituais vivenciados, produzindo um desejo maior de busca e aproximação da pessoa com o transcendente.

Segundo Oliveira (2019), o conceito hegeliano de transcendência está relacionado àquilo que ultrapassa limite físico ou simbólico. No âmbito espiritual e/ou filosófico, a transcendência está associada ao imortal e ao essencial. Transcender é alcançar ou transpor o que está fora dos limites corpóreos. Perseguir a transcendência pode representar uma tentativa de aproximação com Deus por meio da meditação, da transformação interior e da oração. Geralmente, a busca pela transcendência implica o reconhecimento da mortalidade e de procurar permanecer no tempo e no espaço, grandezas exteriores ao corpo físico e natural.

A ligação com o transcendente resulta em uma percepção e entendimento do presente, alterando o modo de enfrentamento do quadro atual e do seu desenrolar futuro. Essa ligação também age como um despertar de esperança, coragem, significação e aceitação. Produz no indivíduo uma força intrínseca e espiritual, refletindo na mudança de postura, atitude, comportamento e relações interpessoais (Frankl, 1991; Souza, 2009).

Alexander Lowen (1995, p. 204) afirma que a fé é uma atitude corporal, é a capacidade de aceitação da integridade inerente ao seu mundo (capacidade de ajustar-se ao ambiente), é uma postura de confiança na vida, em si e no outro e, na sua concepção, tem uma forte influência para além da dimensão psicológica, podendo fluir através do corpo (a presença do corpo nas demonstrações de fé e espiritualidade registradas na obra clariceana corresponde a uma marca da romancista). Na sociedade atual, o autor ressalta que o veículo da fé é a religião. Porém a fé atua a partir de um movimento interior, apesar de muitas vezes ser evocada por uma experiência de amor. Nesse caso, a fé pode ser considerada como uma fonte de vida. A fé, então, pode ser definida como “um estado em que o indivíduo se abre e permite que a excitação natural flua livremente através do seu corpo. [...] Só na morte há uma completa ausência da fé” (Lowen, 1995, p. 204).

Para sobreviver, uma pessoa precisa não apenas de alimento físico, como também de fé, alimento emocional e espiritual. “Embora o alimento físico sozinho possa sustentar o corpo, o animal humano precisa de outra espécie de alimento para o seu espírito” (Lowen, 1995, p. 200).

Complementando o entendimento da fé, apresentamos uma reflexão acerca da espiritualidade. Embora ela esteja relacionada à fé, à necessidade de crer e de se relacionar com o intangível e invisível, ela não corresponde, necessariamente, a uma prática religiosa.

Espiritualidade é derivada da palavra "espírito" a qual tem sua origem ao latim "*spiritus*", cujo significado é "sopro", "hálito" ou "respiração". Também pode ser entendido como "coragem" ou "vigor". No Antigo Testamento, a palavra "espírito" é traduzida do hebraico "*ruach*", que significa "vento". No Novo Testamento, a palavra "espírito" vem do grego "*pneuma*", que também significa "vento", "hálito" ou "respiração". Por derivar de termos relacionado ao ar, ao vento, ao sopro, a palavra "espírito" é comumente utilizada para designar a parte não física, imaterial do ser humano, como a alma ou o espírito (anima, força vital). No contexto religioso, a palavra "espírito" pode se referir ao Espírito Santo, a terceira pessoa da Trindade cristã. Assim sendo, "espiritualidade" do latim "*spiritualis*", qualidade do que é "do espírito". Para nosso estudo, a palavra portuguesa "espiritualidade" traz em si a qualidade ou a característica de algo que é espiritual, ou seja, remete à busca por um significado maior que a existência material, transcende à existência física, corpórea (Cavalcanti, 2018, grifos nosso).

Andrade (2025) complementa esse entendimento, afirmando que a espiritualidade remete à ideia de algo que transcende o material, relacionado à vida interior, à busca pelo sagrado e à conexão com o divino ou com um sentido mais profundo da existência. Ao longo da história, a espiritualidade herdou diferentes significados, podendo estar ligada a tradições religiosas ou a experiências individuais de transcendência e de autoconhecimento. As personagens clariceanas vivenciam visceralmente a busca pela transcendência e pelo autoconhecimento.

A espiritualidade é, em sentido denotativo, a característica ou qualidade daquele que demonstra intensa atividade religiosa ou mística; a espiritualidade pode ser também conceituada como sendo a busca humana por significado existencial mediante o estabelecimento de conexões intangíveis; a espiritualidade pode corresponder ao propósito e ao sentido da vida; é entendida também como o ato de conexão entre o humano e o divino. É ainda definida como a busca por um reencontro com a própria essência, por meio da intima ligação com algo superior a si próprio (Houaiss, 2005, digital).

A religião distingue-se, por definição, da espiritualidade por ser um conjunto organizado e institucionalizado de verdades de fé (dpgmas); um sistema de atitudes e práticas próprias (rituais); o serviço e adoração a Deus ou ao sobrenatural. Já a espiritualidade refere-se a uma experiência de conexão particular com algo invisível e superior; pode ser o modo de viver a vida cotidiana com reverência ao sagrado; é o aspecto particular de buscar, atribuir e expressar significado e propósito à própria existência (Lowen, 1995). É, por assim dizer, uma forma de expressar a fé sem o compromisso com a religião institucionalizada.

A questão sobre espiritualidade foi também tratada por Jung (1987) que nos seus estudos entendeu a espiritualidade como uma dimensão essencial da psique humana, que transcende a lógica e a racionalidade. Para ele, a espiritualidade não está limitada às práticas religiosas tradicionais, uma vez que abrangem experiências pessoais profundas e a transcendência do ego.

Acreditamos necessário ressaltar que, após as definições apresentadas nessa seção, o termo utilizado ao longo da análise literária, será ESPIRITUALIDADE**,** considerando que espiritualidade e religiosidade são expressões da fé. Além disso, o estudo não propõe análise religiosa doutrinária, apenas a relação entre a espiritualidade como motivação para as escolhas das personagens.

1.2.2 Encontro entre espiritualidade e literatura

Abrimos esta seção com um fragmento poético de Mario Quintana, o qual ressalta a principal característica da Arte Literária: a Criação pela Palavra.

> *E eis que, tendo descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação.*
>
> *Mario Quintana*[6]

O artista cria sua obra com base em tudo que absorveu do mundo exterior, misturado ao seu universo pessoal. Enquanto Deus descansa após concluir sua criação, os artistas continuam a sua obra, ambos usando as palavras como ferramentas, ou como matérias-primas.

Literatura é compreendida, de modo simplista, como a arte da palavra. A espiritualidade é, por assim dizer, o caminho de interação da matéria com o transcendente. Ousamos, então, pensar que o encontro da palavra com o transcendente, ou com o sobrenatural, é a força motriz criadora de toda a realidade sensível, real ou fictícia. A palavra é a matéria bruta da expressão humana sobre si e sobre o mundo. Propomos, nesta seção, uma reflexão acerca desse encontro. Na Literatura, a palavra é a vida pulsando, é a voz do humano, imperfeita. É uma forma de recriar, reproduzir, ressignificar e reinterpretar a experiência, a existência dos seres humanos em suas múltiplas facetas.

Vimos que a principal matéria da Literatura é a palavra. A palavra é o barro, a argila com que os escritores criam, lapidam suas ideias, esculpem e dão polimento aos seus textos. É puro poder criador. Segundo Mircea Eliade e Ioan Petro Couliano (2024, p. 118).

> A palavra é também instrumento do poder divino, que pode ser impetrado com a linguagem evoluída, com a profética ou com a evocação dos nomes. (...) Precisamente como sinal da presença divina e instrumento do poder divino, a palavra também é criadora.

É importante a reflexão apresentada, pois propomos uma investigação da presença da espiritualidade na escrita de Clarice Lispector; buscamos compreender a espiritualidade presente na experiência mística e ficcional das personagens. Espiritualidade essa que está, ou pode estar, contida na palavra inspirada em sintonia com os aspectos do imaterial, do espiritual, do místico, do sobrenatural, do incorpóreo,

---

[6] QUINTANA, Mario. Mario Quintana: poesia completa: em um volume. Org. Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 239.

do inteligente e do sensível ao humano presente nas narrativas ficcionais de Clarice Lispector.

O teórico Tzvetan Todorov (2011, p. 11; 13) comenta que a humanidade, após o movimento conhecido como Renascimento ou Classicismo, optou por excluir da vida a referência ao divino, aos valores propostos pela religião, dando lugar a valores humanos, materiais e mundanos. No entanto, essa tentativa é frustrada, pois ainda necessitamos “lidar com um absoluto ou com um sagrado, mas ambos deixaram o céu e desceram à Terra” (2011, p.11). Na verdade, a religião não morreu, pois segundo o autor, o Homem ainda aspira ao absoluto, à verdade e “ela deixou sua marca nesse próprio traço humano” (2011, p.13), mesmo que o ser humano pretenda viver o absoluto de modo individual e fora das religiões tradicionais ou políticas. E ele acrescenta que no seu entendimento o homem ainda precisa e deseja a beleza, alcançada com a experiência da religião tradicional. A beleza é atributo de Deus em sua perfeição, em plenitude (Todorov, 2011).

Consideremos, também, que a civilização ocidental foi formada por meio dos valores judaico-cristãos. Tal fato está impregnado não apenas na cultura, mas também na compreensão que o Homem tem de si, ainda que seja ateu. Por essa razão, a influência da religiosidade (religião institucionalizada) ou da espiritualidade (desejo de conexão com o transcendente, imaterial) emerge no ato da criação literária (Magalhães, 2009). Para Ricoeur (1977), a cultura se solidifica e propaga de geração em geração por meio da linguagem, dos símbolos e do texto, que também pode representar uma realidade metafórica e transcendente. O homem transcende pela linguagem. A palavra dá forma e significado ao mundo interior e exterior (Ricoeur, 1977).

Lembramos ainda que o conceito de espiritualidade que será adotado para a realização desta pesquisa está relacionado à palavra em sua dimensão imaterial, incorpórea, mística, espiritual, sobrenatural. Yunes (2012) enaltece a capacidade de sugestão da palavra, que provoca o imaginário e torna a ficção real, despertando no imaginário do homem a necessidade de olhar o conjunto dos fatos da vida como um todo, não mais fragmentado como as ciências os colocaram, para poder entender a sofisticada sensibilidade que tornou interdependentes os seres e os saberes. Endossando a postura do pesquisador com olhar independente, citam-se as palavras de Defilippo (2015, p. 76) para quem “A literatura de ficção não depende de Deus para existir; ela está fora Dele, criando suas próprias leis e sua própria forma”.

Assim, a palavra, matéria, ferramenta e principal instrumento faz da Literatura uma arte essencialmente verbal. Bingemer (2015) explica que a Literatura é a arte de retratar, recriar, reproduzir a vida com palavras. Ela traduz em palavras as experiências humanas. Em escritos clariceanos, a palavra é um recurso utilizado exaustivamente para questionar e investigar a comunicação com o mundo do interior de si e de suas personagens e o exterior (ao seu entorno). A linguagem clariceana busca ultrapassar os limites da própria linguagem. Por meio da lapidação da palavra, a autora mergulha nas indagações sobre o ser e o não ser; reflete sobre a existência; vasculha aspectos inexplorados da alma humana e, porque não dizer, aproxima-se do indizível.

Todas as obras clariceanas apresentam narrativas caracterizadas por uma linguagem permanentemente intrigante, investigativa, introspectiva e enigmática. Sua linguagem persegue a essência do SER e do INDIZÍVEL (indizível na obra clariceana é tudo aquilo para o qual não existe palavra para ser expresso). Para tanto, faz uso de um vocabulário que ultrapassa o sentido comum da palavra, pois transcende o superficial e o cotidiano. Para a escritora, as palavras são ferramentas, instrumentos, veículos de introspecção profunda e de experimentação da linguagem. De acordo com Benedito Nunes (1989), a linguagem da obra clariceana supõe um drama, uma tensão que busca testar os limites da palavra para expressar o inefável, o indizível, a experiência interior e a busca pelo SER.

Igualmente necessária é a compreensão do que a própria ficcionista denomina inominável, conforme veremos nas análises das obras, pois nem para todas as coisas encontramos palavras, usamos o silencio, calamos, ou criamos metáforas (como catacreses). Do mesmo modo, nem todas as coisas possuem nome ou podem ser nominadas. A questão do nome também parece ser um problema nas narrativas clariceanas. O nome na obra clariceana parece ser um elemento crucial, pois demonstra uma função simbólica da identidade, da existência e do poder da linguagem. A autora, propositalmente, utiliza os nomes de suas personagens com a intenção de evocar significados profundos, dialogando com a história, com a espiritualidade e com a condição humana. O ato de nomear funciona como ato de criação e de Identidade. Clarice Lispector entende a palavra como ferramenta de domínio sobre o mundo. Logo, nomear é um ato de criação, confere existência e significado a algo ou alguém, define seu propósito existencial, traça o seu destino. Pela palavra, o Senhor da História, o Ser, o Eterno criou o mundo. Por essa razão,

cientes da importância do nome para a ficcionista, neste estudo, na análise de cada obra selecionada, investigamos a relação do nome com a narrativa.

1.3 O CAMINHO

Penetrando pelo caminho do diálogo transdisciplinar, esta pesquisadora pretende investigar a presença da espiritualidade na escrita ficcional clariceana. Entre as publicações da autora, quatro livros servirão como base para a investigação, a saber: *Perto do coração selvagem* (PCS), primeiro livro de Clarice Lispector, lançado em 1943; *A maçã no escuro* – ME (1961); *A paixão segundo G.H.* – PSGH (1964); e, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – LP (1969/1998). Todos quatro parecem constituir um conjunto narrativo existencial único, embora se apresentem em obras distintas. Parecem possuir uma correlação intrínseca por meio dos temas abordados nos quatro: a trajetória humana em busca do autoconhecimento, a construção da identidade, o entendimento do mistério da existência, a conexão instintiva com a natureza e a relação mística e íntima com Deus. Ressaltamos que as edições utilizadas para consulta são aquelas disponíveis em meio digital, pois esta pesquisadora é deficiente visual, com baixa visão, o que impede a consulta a livros físicos.

A determinação dessas quatro obras como base para a pesquisa não exclui, ou melhor, não impede que outras publicações da autora sejam consultadas ou citadas para enriquecimento da pesquisa.

Considerando que a produção acadêmica acerca do tema ainda não contempla todo o universo da obra clariceana, este estudo pretende ser relevante para a fortuna crítica de Clarice Lispector, contribuindo ainda para o aprofundamento sobre as questões relacionadas à presença da espiritualidade nos textos literários.

Uma motivação importante para este estudo foi notar que a linguagem de Clarice Lispector provocou o sentimento crítico relacionado ao tema da espiritualidade desde as primeiras críticas recebidas. A partir da publicação de *Perto do coração Selvagem* (PCS), a ficcionista recebeu a alcunha de autora mística, de existencialista, de escrever romance psicológico, de indagação ontológica, de escrita filosófica, de ficção metafísica, de utilizar-se da epifania ou do descortínio religioso, da presença judaica em sua ficção (Sá, 1979; Vieira, 1987,1988; Martins, 1988; Nunes, 1989; Gotlib, 1995; Rosenbaum, 1999; Reguera, 2006; Defilippo, 2015; Murta, 2019).

Assim, todas as denominações ou classificações a ela atribuídas que, de algum modo, fazem referência à presença de uma espiritualidade em sua narrativa ficcional, revelaram-se importantes para nortear esta pesquisa.

Merece também ser citada a motivação resultante de uma aprendizagem para a escolha do tema, uma vez que, durante a pesquisa de Mestrado a obra base foi o livro de contos *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector na qual a autora traça um paralelo entre o sacrifício do Cristo (sem citá-lo), o sofrimento de suas personagens no processo de individuação e o seu próprio processo de criação literária. A constatação desse diálogo despertou o interesse pelo tema deste estudo.

O que faremos? Em síntese, após essa introdução, o caminho escolhido para a execução das investigações e análises, além das obras citadas, tem como base as teorias literárias que sustentam a tese. Por abordagens diferentes, todas revelam a interlocução da escrita clariceana com a espiritualidade. Desse modo, no capítulo dois, realizaremos a análise da obra *Perto do coração selvagem* (PCS) em interlocução com o uso da palavra para demonstrar a criação do mundo, gradativamente, sendo executada pela personagem tal qual ocorre a criação do mundo nas narrativas bíblicas do Gênesis. O sentimento de abandono e solidão experimentado por Joana a impulsiona a imergir nas próprias profundezas ao ENCONTRO de si; o terceiro capítulo traz dois aspectos fundamentais da obra *A maçã no escuro* (ME): o palimpsesto foi a estratégia de reescrita de mitos bíblicos criacionais envolvendo destruição, criação, crime, castigo e a noite escura da alma para narrar a jornada vivida por Martim entre a busca do autoconhecimento e a expiação da culpa por um crime que pensou ter cometido. No quarto capítulo, realizaremos a análise da obra *A paixão segundo GH* (PSGH) mediante as estratégias utilizadas pela autora para compor sua narrativa como epístola, uma forma de reescrita da paixão de Cristo às avessas, bem como alguns dos temas por ela aprofundados, tais como a coisa primeira, o tempo, a superficialidade das coisas e das relações, morte-vida e matéria-espírito'; o quinto capítulo apresenta a obra Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (LP) e a percepção da protagonista sobre dor, alegria, autodescoberta e relacionamento como mundo e com o outro. Nesse capítulo identificamos diferentes interlocuções com outras narrativas. Finalizadas as análises da escrita espiritual de Clarice Lispector, apresentamos o nosso aprendizado nas considerações finais.

Isso posto, convido vocês a percorrerem conosco o caminho desta pesquisa.

2 O PRINCÍPIO É O VERBO

> [1]No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e **o Verbo era Deus.** [2]No princípio, ele estava com Deus. **[3]Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito** (Jo 1, 1-3, grifo nosso)[7].

E tudo foi criado por meio da PALAVRA e sem ela nada poderia ter sido criado...

Neste capítulo, apresentamos uma análise da obra clariceana *Perto do coração selvagem* (PCS), seu primeiro livro, publicado em 1943, aos 22 anos de idade. Conforme foi destacado na introdução desta pesquisa, a edição utilizada para consulta foi a versão digital da Editora Rocco (1998), uma vez que a deficiência visual desta pesquisadora a impede de consultar os livros físicos e, portanto, de utilizar a versão original, a 1ª edição da obra.

A obra em estudo apresenta um aspecto relevante o qual justifica a sua escolha para compor o tema da pesquisa: espiritualidade. Já citamos que a literatura é a arte da palavra, é a palavra em essência. E, no entanto, a palavra criadora da realidade ficcional não se apresenta imediatamente na personagem protagonista. Ela não tem a palavra. Tem o pensamento incipiente e gradativamente descobre as palavras para nomear as coisas e os sentimentos. Sua realidade física é criada primeiro no seu pensamento, na psique, no âmago, no transcendente e tudo pela PALAVRA pensada, mesmo que ainda navegue no indizível ou no inominável, justificado pela sua pouca idade, pela imaturidade, acentuando sua pobreza vocabular.

Alter (2019) destaca que a arte literária molda narrativas por meio de escolhas de palavras, ritmo, diálogos e temas. E a palavra é o princípio! No mito bíblico da criação, tudo foi criado do nada, tudo começa no pensamento do Criador e por sua palavra tona-se realidade. O processo de criação literária é indiscutivelmente semelhante. A realidade da protagonista apresenta-se tão vazia, que os espaços são paulatinamente preenchidos, ganhando formas, sons e tons, à medida de que a menina os reconhece com alguma palavra aprendida, criada ou descoberta.

A abertura da obra relata o vazio, a esperança, a incerteza e a frustração. O fragmento ilustrativo dá uma ideia do que vamos encontrar no mundo interior e exterior dessa menina que espera, mas não sabe o que esperar. Ela se apega ao pensamento para criar uma realidade mais palatável. Adiante, comentaremos sobre o Deus de

---

[7] Bíblia de Jerusalém. *Opus cit.*

Spinoza, filósofo profundamente estudado pelo marido de Joana e que permite um diálogo com a postura da protagonista na sua relação com a vida e com as coisas.

> Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados. Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. "Oi, oi, oi...", gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? (PCS, 1998, p. 7)

Seria fácil traçar um paralelo com a narrativa bíblica do Gênesis (Gn1, 1-31) na qual encontramos o relato da criação do mundo e do homem. No início, para a menina, não havia nada, nem mesmo o silêncio e a partir do “FIAT”, tudo se fez. “Nada veio porém” (PCS, 1998, p. 7) e ela desejou aspirar as pessoas como se fossem pó, pois ao pó voltaremos.

> Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó (PCS, 1998, p. 7).

Permanecendo na linha de análise proposta para esta seção, é interessante destacar que essa obra causou impacto na crítica literária nacional da época, ganhando poucos elogios por inaugurar o estilo no Brasil e sendo comparada a Virgínia Woolf, a James Joyce e a Proust por seu caráter existencialista, introspectivo em suas reflexões por meio da voz interior de suas personagens.

Nesse sentido, Nunes (1989, p. 13) esclarece que os elementos narrativos que ligam, por semelhança, essa obra de Clarice aos escritores mencionados, são o diálogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios cujo centro mimético é a consciência subjetiva das vivências.

> A correlação dos estados subjetivos substituindo os estados de fato, a quebra da ordem causal exterior, as oscilações do tempo como *durèe*, que caracterizam a ficção moderna, e que se originam desse centro integram-se à estrutura de *Perto do coração selvagem* (Nunes, 1989, p. 13)

Nas palavras de Joana (protagonista): “É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?” (PCS, 1998, p. 36).

O livro foi lançado ao final de 1943, por uma editora pequena denominada “*A Noite*”, com tiragem de mil exemplares, a contragosto dos críticos Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, pois ambos tiveram acesso antecipado os manuscritos e não recomendaram a publicação pela José Olímpio, principal editora à época. Em junho de 1944, a edição já se esgotara (Almeida, 2017).

Em 11 de fevereiro de 1944, Álvaro Lins (anexo 1) classifica a obra como romance lírico, psicológico e feminino, com forte influência da personalidade da autora, comparando o estilo de Clarice aos referidos autores internacionais já consagrados. Clarice se recente da crítica e afirma em carta à irmã Tânia que nunca lera nenhum desses autores. Nesse mesmo ano, a obra recebe o Prêmio Graça Aranha, na categoria estreia e originalidade (anexo 2). A divulgação do prêmio no jornal “*A Manhã*” destaca a obra como a principal estreia feminina na literatura brasileira dos últimos tempos (Almeida, 2017).

O poeta Lêdo Ivo perplexo diante do que lera, afirmou ser o livro "a maior novela já escrita por uma mulher em língua portuguesa”.[8] Outra opinião crítica da época declarou que Clarice "mudou o centro de gravidade de onde os romances brasileiros orbitaram nos últimos vinte anos.”[9] O crítico Sergio Millet (1944) descreve suas impressões:

> Raramente tem o crítico a alegria da descoberta (...) Quando porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro como vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Por desta feita fiz uma que me enche de satisfação. (...) Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam 'cheias de qualidade', que a gente pode até elogiar de voz viva, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. (...) Ia enterrar o volume na estante, quando, acordada a consciência profissional, lê ao acaso a página 160 e acha-a excelente: sóbria e penetrante. A continuação da leitura não o decepciona.[10]

[8] Instituto Moreira Salles, Clarice Lispector: Cadernos de Literatura Brasileira, 49.
[9] Jorge de Lima, “Romances de Mulher,” Gazeta de Notícias, 01 de novembro de 1944.
[10] Sérgio Milliet, Diário Crítico, Vol. 2, 15 de janeiro de 1944.

Em 1961, Anatol Rosenfeld (2009) destaca que o romance de Clarice Lispector, embora retrate essencialmente a vida interior da personagem Joana, não pode ser classificado como romance psicológico e naturalista do século XIX, mas uma representação do romance moderno.

Antônio Cândido (1970)[11] sinalizou o domínio da palavra apresentado pela jovem escritora estreante que a adentrava em regiões complexas da existência e conseguia traduzir em palavras o inexpressável, bem como a densidade psicológica aplicada para explicar o mundo e as ideias. Afirma ainda que a escrita clariceana usa a língua portuguesa, já no seu primeiro livro, forçando-a a adaptar-se e a expressar os mistérios do espírito por meio da ficção, e obrigando o leitor a penetrar nos labirintos mais profundos da mente e da alma humana.

2.1 JOANA

Se vamos falar da existência, da alma, da espiritualidade, precisamos falar de JOANA. O nome Joana é de origem hebraica e seu significado remete a "Deus é gracioso", ou "agraciada por Deus". Em Clarice, nada é por acaso.

> [27] Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, **criou o homem e a mulher. [28] Deus os abençoou:** "Frutificai – disse ele – e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra" (Gn 1, 27-28, grifo nosso).]

... e Deus os abençoou... Joana ficou órfã ainda muito criança. Primeiro perdeu a mãe e depois o pai. Perdeu seu referencial de afetividade e de vínculos mais profundos, ficando à mercê de um pai focado no seu oficio de escritor: lapidar a palavra. Quando ele morreu, ela foi entregue aos cuidados da família de seu tio, irmão de seu pai, permanecendo com eles por algum tempo até que sua tia decidisse colocá-la em um internato por não saber como lidar com a menina introspectiva, distante e voluntariosa a quem a tia chamava de víbora. A criança, a adolescente, a jovem e a mulher buscava o conhecimento de si e respostas às questões que a ajudariam a compreender o mundo interior e exterior. Após a morte de sua mãe, ela não sabia como brincar, nem mesmo o que fazer. O mundo circundante resumia-se a contemplar a natureza ao redor, na maioria das vezes pela janela, e a imaginar coisas por meio

[11] Artigo do autor sobre Clarice Lispector intitulado "No raiar de Clarice Lispector", parte integrante do livro "Vários escritos", lançado em 2023, pela Editora Todavia.

de palavras, muito mais pensadas do que faladas. Seu mundo interior efervescia, apesar da aparente apatia.

Joana sentia-se um peixe fora d'água em quase todos os ambientes que frequentou: casa do pai, casa da tia, escola, orfanato, trabalho, casamento, casa do amante... Havia uma tentativa pueril e natural de compreensão do ambiente e de adaptação a ele, no entanto, seu comportamento introspectivo, direto, questionador, incisivo não era bem aceito, pelo contrário, era desprezado e refutado. A questão principal era a determinação da jovem em saber o porquê e o para quê das coisas. Seu contínuo questionamento perturbava as pessoas ao redor. Certa vez, na escola, questionou a professora sobre a felicidade.

> — O que é que se consegue quando se fica feliz?, sua voz era uma seta clara e fina.
> A professora olhou para Joana.
> — Repita a pergunta...?
> Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
> — Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
> — Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.
> A mulher encarava-a surpresa.
> — Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...
> — Ser feliz é para se conseguir o quê?
> A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio (PCS, 1998, p. 15).

A menina era desconcertante.

Ao casar, começa a tentativa de aprender a amar e a ser amada, ou mesmo permitir-se ser amada. Casou-se mesmo sem paixão, a figura do esposo lembrava a do pai: mergulhado em seu afazer e com pouco ou quase nenhum diálogo com a moça. No entanto, a palavra nos leva ao que somos e ao que devemos ser. O devir se impõe quando a espiritualidade nos move ao encontro de nós mesmos. E Joana é, de fato, agraciada.

> Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. "Oi, oi, oi...", gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento (PCS, 1998, p. 7).

Antes de passarmos para a próxima seção, apresentamos como curiosidade o significado do nome "Otávio", marido de Joana. O nome Otávio significa "oitavo" ou

"oitavo filho". É de origem latina e dado aos oitavos filhos (Houaiss, 2005). Contudo não há referência significativa à família do personagem.

2.2 O PODER CRIADOR DA PALAVRA

Em busca da resposta sobre os próximos acontecimentos, Joana usa a imaginação e por meio das palavras cria caminhos de distração, sonhos de vida, histórias e vai vencendo o tédio, os medos e a mesmice do dia a dia de uma criança triste, que, como ela própria afirma, não gosta de brincar.

> *[6]Pela palavra do Senhor foram feitos os céus, e pelo sopro de sua boca todo o seu exército (Sl 32, 6)*
>
> *[3]Tudo foi feito por ele, e sem ele (o Verbo) nada foi feito. [4]Nele havia a vida, e a vida era a luz dos homens [5]e a luz brilha nas trevas, mas as trevas não a apreenderam (Jo 1, 3-5)*

Joana ainda criança (não há indicação da idade, porém percebe-se não ter chegado à idade da razão - sete anos) e já órfã de mãe, vive com o pai, sua principal referência de família. O primeiro capítulo do livro fala sobre o pai, com as marcas deixadas na memória de uma criança. “A MÁQUINA DO PAPAI batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa” (PCS, 1998, p. 7).

Embora levassem uma vida modesta, o pai conseguiu deixar uma herança para a menina que só fez uso do valor herdado quando se separou do marido e necessitou encontrar-se com sua essência, fazer seu *religare*.

O livro relata os momentos mais marcantes da vida da menina até que ela se tornasse mulher, o relato é fragmentado, sem obedecer a uma sequência temporal cronológica, e sim, psicológica. São as memórias de Joana que dão voz à obra. É o monólogo interior da menina e suas memórias que narram os fatos e suas impressões sobre os eventos. Na verdade, em quase a totalidade da narrativa, é o narrador quem dá voz às memórias e ao pensamento mais íntimo de Joana, só aos poucos, à medida que a moça amadurece, adquire voz própria.

O narrador é apresentado ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa e confundem-se, misturam-se ao longo da narrativa por meio do recurso do discurso indireto livre e, em outros momentos, com o uso do discurso direto. Contudo, ambos os narradores dão ênfase à palavra criadora e criativa da garota que, no seu mundo

real seco, árido, monótono e sem encanto, constrói palavra por palavra, em sua imaginação, uma vida possível como caminho de felicidade, de vida e de descoberta de si e do mundo, pois “com uma palavra podia inventar um caminho de vida” (PCS, 1998, p.18). Com as palavras, Joana não só cria seu mundo interior, como também aprende a conhecer-se, a compreender o que sente.

E o que é a palavra senão a fonte de toda criação?

Na obra, o vocábulo ‘palavra(s)’ é usado 66 vezes. Sua origem é o latim ‘*parabòla*/ae’ tomado de empréstimo ao grego ‘*parabolê’* pela língua da retórica no sentido de 'comparação'. O termo palavra é classificado como substantivo feminino e representa a unidade básica da língua escrita; sua rubrica em linguística estrutural é definida pelo estruturalismo norte-americano como unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; por derivação com extensão de sentido é manifestação verbal escrita ou falada; é o discurso, a declaração; conjunto coerente de ideias fundamentais a serem transmitidas, ensinadas, vocábulo; realidade; o *lógos*. O *lógos*, de origem grega, é a palavra, a razão, ou linguagem, proposição, definição; palavra; noção; senso comum; motivo; juízo, opinião; estima, valor que se dá a uma coisa; explicação; a razão divina, além de outras acepções, pois foram selecionadas aquelas que ajudam a compreensão da obra estudada (Houaiss, 2005). A palavra é a forma de expressar o mundo, de compreendê-lo e de cria-lo.

Em cada uso do vocábulo ‘palavra’ é possível perceber o sentido intrínseco do pensamento de Joana, do seu sentimento, de como ela interpretava o acontecido. Foram selecionados alguns fragmentos do texto clariceano como demonstrativo do valor atribuído ao uso da palavra. “Às vezes mesmo não eram sobre o tipo de coisas que acontecem, <u>só palavras</u> — mas também de antes dela nascer” (PCS, 1998, p. 14, grifo nosso). Nesse fragmento, a criança entendeu que eram bravatas ditas pelo pai e o amigo, referindo-se ao tempo de juventude antes de a menina nascer.

Neste próximo recorte, já na escola, após a hora do conto com o tradicional final feliz, a menina deseja compreender as consequências de ser feliz, sentimento que até então não experimentara.

> — O que é que se consegue quando se fica feliz? sua voz era uma seta clara e fina.
> A professora olhou para Joana. — Repita a pergunta...?
> Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
> — Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

> — Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.
> A mulher encarava-a surpresa.
> — Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras... (PCS, 1998, p.16).

A professora não soube responder e pediu que a garota se fizesse a mesma pergunta quando ficasse mais velha. Os questionamentos feitos por Joana desde a mais tenra idade, na verdade, desconcertavam os adultos com quem a menina convivia, como no caso da professora e após a morte do pai, com a tia e assim foi à medida que crescia em idade e em interrogações. A necessidade de compreensão das coisas era uma exigência do seu ser, era como respirar. “Foi então que começou a mentir. — Ela era uma pessoa que já começara, pois. Tudo isso era impossível de explicar, como aquela palavra "nunca", nem masculina nem feminina” (PCS, 1998, p. 21, grifo nosso).

Joana se dedicava aos estudos como forma de compreender a si e ao mundo. Começou a ter aulas particulares com o professor que lhe ensinava a pensar, a questionar, e com quem aprendia princípios básicos de filosofia antes mesmo de se tornar moça. Esse aprendizado a auxiliou na compreensão de si e do mundo, causando-lhe profunda alegria. “Oh, havia muitos motivos de alegria, alegria sem riso, séria, profunda, fresca. Quando descobria coisas a respeito de si mesma exatamente no momento em que falava o pensamento correndo paralelo à palavra” (PCS, 1998, p. 23, grifo nosso).

Enquanto seu pensamento fervilhava, inventava situações de vida e analisava a história pessoal de outras pessoas, Joana era calada e observadora, muitas vezes considerada estranha, temida pelas colegas de internato. Pouco falava de si. No entanto, “Um dia cantara a Otávio histórias de Joana-menina do tempo da criada que sabia brincar como ninguém. Brincava de sonhar (PCS, 1998, p. 23, grifo nosso). Joana não gostava de brincar da forma como as crianças brincam. Ela brincava com as palavras em seu pensamento. Observamos que a palavra escolhida foi “cantar” em lugar de “contar”, o que seria mais comum. Porém, ao falar de si para alguém que não fosse a ela própria, esse ato soava-lhe como música, música alegre e libertadora.

A jovem Joana internalizava os acontecimentos de maneira muito particular: ela era acostumada à solidão, solidão até mesmo na multidão, entre as gentes. “E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras. (PCS, 1998, p. 24, grifo nosso). O exercício diário de busca do entendimento promovia

em seu interior momento únicos de felicidade. Uma felicidade diferente, uma felicidade de integração entre seu próprio corpo, natureza (espaço físico) e pensamento. “Sim, que estava compreendendo as palavras, tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido” (PCS, 1998, p. 29, grifo nosso).

Uma das experiências mais marcantes vivida por Joana no internato foi o banho. Esse mereceu um capítulo descritivo das sensações experimentadas. Toda nova vivencia era intensamente analisada e estudada por Joana. Quanto mais ela amadurecia, mais ela estava atenta às emoções e às sensações, como fica expresso no recorte em destaque.

> Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água — água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas (PCS, 1998, p.34, grifo nosso).

Demonstrada a importância da compreensão da palavra para o entendimento das coisas, das emoções e das experiências vividas, torna-se interessante a análise, ou uma reflexão acerca do poder criativo da palavra. “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso?” (PCS, 1989, p. 36).

Nesse fragmento, Joana diante de uma situação que não sabia explicar, ficou procurando palavras. Precisava encontrar uma palavra que a ajudasse a compreender o ocorrido.

> — Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. (...) — O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? Utilizar-se como corpo e alma em proveito do corpo e da alma? Ou transformar sua força cm força alheia? Ou esperar que de si mesma nasça, como uma consequência, a solução? Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida? — Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma (PCS, 1998, p. 36).

Joana mergulha em seus pensamentos buscando analisar as palavras que poderiam descrever suas sensações físicas e íntimas. Divaga diante da própria

existência e das confusões do seu íntimo enquanto busca as palavras para compreender a vida. Na verdade, toda a narrativa gira em busca de compreender o mundo interior e mundo exterior vivenciado pela personagem, em busca de encontrar um sentido para a vida. E encerramos essa seção com um fragmento da última obra da autora, “A Hora da Estrela” (1977): "... o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases" (p. 19).

2.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Uma das características da escritora estreante que chocou a crítica foi a linguagem, ou melhor, a forma como a autora construía sua narrativa ficcional, dando ênfase ao monologo interior, à digressão, à fragmentação dos episódios e do tempo, ao centro mimético posto na consciência subjetiva das vivências.

> *Eu sou uma pergunta de certo. Uma pergunta que não deseja ser respondida. Que também não se contenta com as respostas porque acha tudo um tanto quanto relativo*
> Clarice Lispector [12]

As memórias de Joana narram, por assim dizer, os fatos marcantes de sua existência, bem como seus questionamentos mais íntimos. É Joana dialogando com Joana, quase sempre pela voz do narrador. Alter (2019) destaca que a compreensão da obra de arte literária depende do conhecimento das convenções subjacentes, aprimorando a interpretação por meio de padrões como repetição, ironia, perguntas e simetria.

Analisando a escrita clariceana em relação à linguagem, mas partindo do foco narrativo, Maria Teresinha Martins, (1988) investiga o "ser do narrador" nos romances da ficcionista. Martins (1988) e Nunes (1989) não são discordantes, são complementares. Ambos concordam que a escrita da romancista é marcada por uma profunda subjetividade, introspecção, intenso questionamento existencial, busca pela essência do SER e pela identidade. Martins (1988) define o narrador clariceano como uma entidade em constante crise. Ele se expõe e reflete sobre o próprio ato de narrar e sobre a condição humana. Para narrar os conflitos existenciais, o narrador faz uso

[12] In: Ferreira, Teresa Cristina Martins. Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

predominante do fluxo da consciência para penetrar nos aspectos psicológicos e emocionais das personagens. O tempo cronológico perde importância em favor do tempo psicológico, do interior da mente das personagens e do próprio narrador, misturando presente, passado e reflexões de forma não linear.

Mergulhado no universo interior, Martins (1988) sinaliza que o narrador expressa angústia e busca por respostas para conflitos existenciais sua (do narrador) e das personagens. Tal inquietação íntima é uma forma de sondagem da condição humana universal. Em obras como A *via crucis do corpo* (VCC), *A Hora da Estrela* (HE) e *Um Sopro de Vida* (SV), o narrador adota a metalinguagem, refletindo sobre o próprio ato de escrever e os desafios da linguagem para expressar o indizível. A própria linguagem passa a ser quase uma personagem caótica. Outra característica narrativa é adotar o narrador-personagem, ou o narrador-autor, em primeira pessoa que interfere no curso da história (como Rodrigo S.M. em A Hora da Estrela), à moda machadiana. Algumas vezes, a ficcionista usa narrador onisciente em terceira pessoa e ainda que seja onisciente, essa voz acessa e narra sentimentos e experiências de forma profunda e subjetiva, e não de maneira objetiva e descritiva, como observamos nas obras aqui analisadas.

Com essas características, para os padrões da época, segundo Martins (1988), o estilo da romancista rompe com a estrutura tradicional, quebrando a sequência lógica dos fatos e une prosa e poesia. Inverte a função do narrador (relatar acontecimentos externos) que passa a se esforçar por apreender os sentidos das experiências humanas fundamentais e perturbadoras, bem como o sentido própria das palavras, que parecem assumir outros, ou múltiplos significados. A pesquisadora demonstra que o narrador nos textos clariceanos é uma consciência em efervescência, transpõe fronteiras entre criador e criatura, entre o EU e o OUTRO, e faz da palavra escrita um instrumento de investigação filosófica e de tentativa incansável de compreender o misterioso "milagre" da vida cotidiana e desvendar Deus (grifos nosso).

Percebemos, nesse jogo, que o narrador onisciente persegue o autoconhecimento, está em busca de si mesmo, com o mesmo afinco que a protagonista. Na obra clariceana, o narrador se posiciona também como um personagem (sem o ser) e confunde-se com os protagonistas em busca de uma identidade, cria uma identificação com a realidade, sentindo-se, contudo, um estranho

ao interagir com ela, tal qual Joana. Entre as principais estratégias narrativas aplicadas, citamos:

2.3.1 Repetições

A contagem de palavras que apresentamos servem apenas para dar ênfase aos vocábulos que contribuem para a construção dos simbolismo espiritual na obra clariceana. Pois na maioria das vezes, "por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento" (Clarice Lispector, *apud* Santos, 2013, p. 51). [13]

As repetições fazem parte do estilo da autora. Na obra PCS possui aproximadamente 300 repetições de palavras emblemáticas para a narrativa. A título de exemplificação, a palavra feliz é usada 39 vezes; amor aparece 44x; Deus ocorre 79 x; e, agora 138x; sem citar outras palavras "de poder" criador e expressões, além de 462 perguntas.

A estratégia narrativa da repetição consiste em fazer referência a um personagem ou objeto e até mesmo citar características e palavras de forma repetida. Essa técnica é comum em obras de ficção e, geralmente, destaca um aspecto importante da história. Esse recurso é usado também para realizar a estruturação coesiva do texto; retomar um tópico discursivo que perdeu relevância; transformar o personagem.

A repetição como elemento coesivo estruturante pode ser exemplificada neste fragmento: "— Papai, que é que eu faço?" (PCS, p. 8); mais adiante, marcando o tédio: "— Papai, que é que eu faço?" (PCS, p. 9); Com a função de retomar um tópico discursivo: "A CERTEZA DE QUE dou para o mal, pensava Joana." (PCS, p. 10), e continua: "Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida" (PCS, p. 10); E para sinalizar a transformação da personagem:

> Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrera. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrera como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu. Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso (PCS, p. 20).

[13] As palavras de Clarice Lispector. Curadoria de Roberto Correa dos Santos, Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013, p. 51.

A repetição pode ser aplicada em diferentes gêneros narrativos, e com finalidades diversas, conforme a intencionalidade do autor. Para Marcuschi (1996, 2006), a repetição é estratégia básica de estruturação do discurso e, de algum modo, apresenta característica de um planejamento, face a face, embora se apresente com traços de texto espontâneo, não preparado anteriormente. É um recurso muito utilizado nas poesias, nas quais observamos os versos iniciando com a mesma estrutura sintática e/ou palavras.

Precisamos ressaltar que as repetições são mais presentes no texto falado, nas interações orais entre os interlocutores e, portanto, embora não possamos provar, acreditamos que a autora tenha usado esse recurso como forma de manter uma caracterização da linguagem oral como estratégia de envolver o leitor (seu interlocutor) trazendo-o para o mergulho profundo no interior da personagem, do narrador e da trama.

Neste estudo, consideramos texto toda a produção discursiva intencional e lógica, direcionada a um ou mais receptor e por eles compreendida, na modalidade oral ou escrita. Desse modo, a linguagem é uma interação social, cujos fatores interacionais constroem o texto, já que nele penetram e são inerentes à expressão linguística. As situações enunciativas que fundamentam a ação verbal revelam-se no texto, por meio das decisões discursivas consideradas adequadas à situação comunicativa. Nesse âmbito, as repetições são as estratégias de construção, organização, manutenção e formulação discursiva textual interativa, movendo intencionalmente o centro do tópico discursivo a fim de empregar-lhe valor e/ou ritmo, pois é no segmento tópico que se apreende as identidades e as semelhanças entre as estruturas linguísticas. Assim sendo, a escolha de uma palavra ou de uma estrutura sintática é denominada como repetição caso sirva para a elaboração de uma centralidade tópica, instituindo relação de concernência com a matriz (Ramos, 1983; Tannen, 1987, 1989; Castilho, 1987; Marcuschi, 2006; Koch, 2001, 2005).

Nas interações discursivas principalmente orais, as repetições são frequentes, ainda que não se tenha consciência desse ato. Elas constituem parte importante e integrante do texto, não podendo ser considerado uma descontinuidade textual, mas o próprio processo (Castilho, 1997). Ramos (1983) explica a repetição como fenômeno cuja função é articular a compreensão, do ouvinte, tanto na relação sintática, quanto discursiva. Nesse sentido, a autora propôs uma classificação funcional do fenômeno, de modo a apresentar a contribuição das repetições para

auxiliar na compreensão dos enunciados, neutralizando “as limitações de desempenho decorrentes da limitação de memória ou falhas de atenção". As repetições foram distribuídas em dois grupos: (i) facilitar a tarefa do ouvinte na decodificação dos enunciados e (ii) realizar outras funções. No entanto, essa distribuição pareceu insuficiente por não contemplar as funções linguístico-interativas da estratégia (Ramos, 1983, p. 47).

Tannen (1989) propõe as seguintes estratégias de envolvimento com uso da repetição: a) pautadas no som; e, b) pautadas no significado. A linguagem clariceana faz uso das duas formas de repetição. Acreditamos que nos discursos principalmente ficcionais, a repetição pode ser entendida como o fio condutor da interação ao proporcionar o envolvimento dos interlocutores em seus eventos interacionais.

Apresentamos a seguir alguns poucos exemplos de repetições utilizadas pela autora em PCS. Destacamos que a repetição mais comum é a de palavras e não necessariamente de estruturas sintáticas. A repetição de palavras parece oferecer um efeito semelhante ao eco.

> "Oi, oi, oi...", p. 7
> “o que vai acontecer agora agora agora?” p. 7
> “Sim, sim, e daí? E agora agora agora?” p. 8
> “Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho” p .9
> “Guria, guria, muria, leria, seria..., cantava o homem voltado para Joana” p. 14
> “Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar — o mar. O mar — disse baixo, a voz rouca” p. 20
> “Grande, grande. Grande, sorriu ela.” p.20

Em *Eu sou uma pergunta?* A professora Teresa Cristina Martins Ferreira (1999) elaborou uma biografia de Clarice Lispector com foco nos lugares onde ela, Clarice, morou. Os aspectos biográficos retratados têm por base cartas, arquivos documentais, depoimentos, entrevistas dadas a veículos de comunicação e vasta bibliografia sobre Lispector. Considerando o conhecido hábito da renomada autora de fazer incontáveis perguntas, entendemos que as perguntas fazem parte de sua estratégia de construção das narrativas com a possível finalidade de envolver o leitor, não apenas de conduzir e estruturar seus textos. As perguntas podem auxiliar também no impacto pretendido.

Antes de passarmos à próxima subseção, acreditamos importante esclarecer o conceito de Deus na obra clariceana, uma vez que tal palavra é exaustivamente repetida em sua obra e as personagens o buscam como buscam a si mesmas. Talvez

essa “perseguição constante” seja a principal ou a maior das suas repetições. O Deus a que a escritora cita e persegue é um deus simultaneamente imaterial e concreto.

Na obra clariceana, na sua linguagem enigmática, mística, Deus é uma figura complexa. Mais do que uma interjeição, mais do que uma mera exclamação, Deus não é um Criador dogmático, Ele é uma experiência. Ele está no processo de criação, no silêncio e nas frestas da linguagem. Não é um Deus de perfeição, é um Deus em processo de criação, é um Deus em devir e por vir, é um acontecimento, um pensamento, um evento, uma epifania. É revelado no ato de nomear e transformar o mundo, é a linguagem subversiva, a transgressão da ordem estabelecida. É a linguagem utilizada para chegar à experiência divina, para questionar os limites da própria comunicação e encontrar o SER no silêncio e na imperfeição. É o cotidiano, a Coisa.

Ele é um devir, revelado na imperfeição e no erro, no movimento e na transformação, e não na inércia ou no acerto. Está no por vir. A linguagem é a via de conexão com o sagrado e com o outro. É uma ferramenta imperfeita, provoca erros e enganos, fragilidades... Mas é pela linguagem que torna possível captar os momentos de epifania e transcendência, quando o indivíduo se conecta com algo maior, com o ESTADO DE GRAÇA, nas palavras de Lóri (LP, grifo nosso). Para Lúcia Helena (2013), o silêncio é movimento entre o dizer e o calar, lugar onde se pode encontrar Deus. Ele pode ser encontrado também na Coisa em si, além da palavra.

Lucia Helena (2013) destaca que em "Perdoando Deus", a narradora quebra as regras e a formalidade e passa de filha a mãe de Deus para amar sua própria natureza. Podemos dizer que, nas narrativas clariceanas, o lugar de Deus está na própria linguagem, no ato de nomear, criar e transformar, no silêncio, na imperfeição e no movimento do ser. É uma experiência transcendente, mergulhando no mistério e na complexidade da existência.

Em 2019, Marília Murta, doutora em Teologia, também investigou aspectos da linguagem clariceana, a partir de uma perspectiva que integra o corpo e a matéria à experiência espiritual. A autora manteve o foco na problemática das relações entre o espírito e a matéria, buscando compreender a experiência humana, em sua concretude física como um caminho para o sagrado. Sua pesquisa apresenta um traçado ético-poético-teológico, entendendo a escrita clariceana como uma forma de explorar a dimensão espiritual e ética da existência. Na análise entre o temporal e o eterno, sugeriu que a escritora aborda a transcendência através do cotidiano e do

passageiro. Outro aspecto abordado é o tema do amor e do perdão presentes na obra e ressaltando que estes são elementos-chave na espiritualidade. E conclui que a espiritualidade em Clarice Lispector não é uma fuga do mundo material. É uma experiência vivida e encarnada em que o corpo, o cotidiano e as relações humanas são o próprio palco da busca pelo sagrado.

2.3.2 O ente narrador e o ser da personagem

A narrativa segue o fluxo da consciência da personagem que, para nós, é o verdadeira narrador. Como já dissemos, narrador e personagem se confundem e ainda acrescentam um terceiro participante: o leitor. Com as palavras da própria ficcionista, ousamos justificar esse estilo, quando ela reconhece que seus braços são por demais pequenos para o mundo que deseja abraçar. E seu coração é por demais tortuoso para não causar espanto. Ela quer tudo! Agora!" (Ferreira, 1999).

Comentamos superficialmente a impressão causada pelo estilo narrativo de Clarice Lispector em sua primeira obra publicada, destacando que o ente narrador parecia ser as memórias de Joana, forjando um intenso diálogo entre o ser mais íntimo da menina e a voz de suas lembranças. Nesta seção, propomos uma análise que nos permita esclarecer, ou não, essa percepção.

Um dos principais elementos da estrutura narrativa é o ente narrador. Ele é o responsável por narrar os fatos e conduzir o leitor pelo desenrolar da trama até o seu desfecho. Os autores podem optar por um narrador em primeira pessoa, aquele que participa da trama como uma das personagens, ou em terceira pessoa, aquele que observa os fatos sem deles participar. Esse último, geralmente, é onisciente e onipresente: sabe e vê tudo, além de conhecer os pensamentos das personagens.

Em PCS, observarmos uma narrativa intencionalmente polifônica, isto é, ocorre a alternância entre o narrador em primeira pessoa e o de terceira, construindo, como já sugerido, um diálogo entre eles. Nesse jogo discursivo, observamos a transcendência do fato concreto, pois a marcação narrativa é majoritariamente subjetiva, metafísica, oscilando entre o ser do ente narrador, do ser personagem e o ser da linguagem. Em uma narrativa polifônica, tal como se apresenta a obra em estudo, podemos observar os conflitos existenciais da personagem, sua insegurança e indecisão entre ser ou não ser e o que ser ou o que se pode ser, as reações conscientes e inconscientes de busca por conhecer a si e ao mundo e a necessidade

de desenvolver uma identidade, de ganhar voz. Joana percorre toda a sua narrativa sem voz própria, oscila entre a objetividade e a subjetividade, não consegue assumir a totalidade do seu discurso e por essa razão sobrevive em mundo caótico interna e externamente.

Nas palavras de Martins (1988, p. 17), “a postura tateante de Joana em busca da sua autoexpressão para que pudesse se autodefinir” cria o clima de maturação da própria pessoa, fazendo com que o leitor participe desse processo. A autora continua sua reflexão afirmando que “a busca de sua essência ocorre, como veremos, paralela, à procura de sua autoexpressão” (Martins, 1988, p. 16).

O jogo de alternância do foco narrativo nos faz observar que o narrador em terceira pessoa onisciente ‘espera’ o amadurecimento da linguagem de Joana do modo que ela possa ser capaz de expressar suas próprias impressões existenciais. “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (PCS, 1998, p.35).

Martins (1988) destaca que Lispector busca o equilíbrio entre as vozes balanceando o mergulho metafísico no interior da personagem com o retorno à superfície dos fatos, como que para respirar, e retorna à profunda busca pela essência do ser de Joana e sua identidade. Esse emergir e submergir pode ser bem representado pelo episódio do banho de mar, após sua chegada à casa da tia. É um bom exemplo de oscilação entre o subjetivo e o objetivo revelado pelo narrador em (pseudo) terceira pessoa.

> Estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração. Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo, todo ele estremecia de frio e calor. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto — refletia. (PCS, 1998, p. 111).

Nesse fragmento, observamos o jogo polifônico da voz do narrador, do pensamento de Joana dialogando consigo. Vemos então o uso do discurso direto e do discurso indireto livre. Esse jogo convida o leitor a dialogar não apenas com a consciência de Joana como também com sua própria existência, provocando não apenas a reflexão, mas também a identificação do leitor com a personagem.

Martins (1988) acrescenta ainda que é quando toma consciência da realidade que a personagem passa a questionar seu subjetivismo, pois venceu as barreiras do egocentrismo. Daí o crescente questionamento acerca de seus pensamentos e

emoções tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora. Esse processo é perceptível, principalmente, na fase de Joana adulta.

Já Nunes (1989) ao analisar a obra em estudo destaca três aspectos referentes à narrativa: “aprofundamento introspectivo, alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (p. 19). Manteremos o foco no primeiro aspecto, o aprofundamento introspectivo, pois este é fundamental para o objetivo desta pesquisa.

Para Nunes (1989) toda a narrativa está fundada no interior de Joana num intenso descortinar de lembranças, algumas obscuras, “percepções momentâneas gerais abstratas e imagens” (p. 19). E acrescenta que, ao observar-se e observar os outros, Joana se distancia de si e das pessoas que a cercam. Nas palavras do autor,

> A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas (Nunes, 1989, p. 20).

Finalizando a questão do narrador, destacamos a temporalidade da narrativa. Os episódios são fragmentados, como já dissemos, e não seguem uma ordem cronológica. Nunes (1989) destaca a dispersão temporal, já que, na obra, muitas vezes há alternância de tempo ora passado, ora presente no mesmo episódio ou em episódios distintos sem, contudo, provocar a quebra da unidade narrativa. Isso é perceptível no episódio inicial ‘O pai’ no qual presente e passado se alternam e também no episódio ‘O banho’, em que a experiência é narrada no presente. Esses episódios foram citados apenas para ilustrar as alternâncias. Em *Um sopro de vida* (SV), Lispector (2015 p.7, livro digital) afirma que “O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Na eternidade não existe o tempo”. É interessante observarmos que a alternância temporal está também relacionada à alternância de voz narrativa, acentuando o mergulho no universo interior de Joana e retornando à superfície dos fatos objetivos.

Vieira (1987) destaca em seu artigo a crítica escrita por Antônio Cândido para quem conduzia as palavras ao seu limite máximo de compreensão. “Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho” (Cândido, 1944, p.129 *apud* Vieira, 1987, p. 81). É por meio da palavra que mergulhamos no profundo e misterioso universo clariceano. “O corpo

é a sombra de minha alma" (SV, 2015, p. 7). Para a romancista, a palavra resgata a alma. O ouvir e o silêncio são caminhos de encontro.

Se o silêncio corresponde a um caminho, ele pode ser utilizado, e o é, para expressar o indizível. Segundo Vasconcelos (2007), o INDIZÍVEL é tudo na experiência humana e da realidade para as quais não há expressão verbal direta; é o núcleo da existência, a verdade secreta e inefável do SER e do mundo. Vimos o drama e o ser na linguagem do narrador na obra clariceana e o quanto ela se esforça para expressar o acontecimento, o evento, o sentimento, tudo quanto não encontramos palavras. O silencio é uma tentativa de transmitir, nas entrelinhas, o que não pode ser dito por falta de palavras que o expresse. A linguagem humana é limitada, a romancista reconhece a insuficiência das palavras, principalmente, quando o indizível está presente nos momentos de epifania, ou insight profundo, nas revelações intensas e transformadoras sobre a vida e a morte, nos instantes difíceis de articular racionalmente.

Diante do indizível, da falta de palavras, símbolos e significantes linguísticos, a autora usa o silencio, o ritmo e a estrutura de sua prosa para evocar sensações e estados de consciência que a linguagem descritiva tradicional não alcança. Entendemos, portanto, que o indizível não é um vazio, é a essência invisível e profunda da realidade

2.3.3 A linguagem diferenciada

Clarice Lispector tem uma relação visceral com sua escrita. Não estamos afirmando, contudo, que seja de fato biográfico e, sim, que expressa o que sente, o que pensa e o que percebe do mundo. Suas palavras vêm da alma.

> Escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. (...) Escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. Prescindir de ser discursivo. (...) Inspiração não é loucura. É Deus (...) Meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento (SV, 2015, p. 7).

Repetimos: a palavra é o barro, a argila com que os escritores criam, lapidam suas ideias, esculpem e dão polimento aos seus textos. É puro poder criador. De acordo com Antônio Cândido (*apud* Vieira, 1987), a narrativa bíblica possui uma linguagem diferenciada, bem como a obra clariceana cuja linguagem é própria e

igualmente diferenciada. Vieira (1987) realizou uma comparação entre a narrativa bíblica e a narrativa clariceana. Alter (2019), estudioso da Bíblia hebraica, enfatiza que a arte literária, em especial, das narrativas bíblicas, influencia o cuidado com a escolha de palavras, o ritmo narrativo, o diálogo e as interconexões temáticas. As principais técnicas narrativas do texto bíblico incluem o uso de repetição e contrastes para realçar temas. A ironia, que também está presente, desempenha papel significativo, muitas vezes de reparação. Todas essas características são observáveis na linguagem clariceana. Esperamos, a partir disso, compreender as possíveis semelhanças e acreditamos ser interessante oferecer uma análise dos três níveis da estrutura do texto Sagrado.

As Escrituras trabalham a palavra, é pela palavra que o mundo é criado. Percebemos profunda semelhança entro o ato criativo dos mitos bíblicos e dos escritores, pois ambos utilizam a palavra como ferramenta criativa. Daí a possibilidade criadora do artista, escultor das palavras para forjar nelas o sentido por eles (autores) desejado. Clarice Lispector o faz com maestria.

Em relação à palavra nas narrativas bíblicas, Mircea Eliade e Ioan Petro Couliano (2024, p. 118) destacam o poder criador da palavra, semelhante ao poder divino do ato da criação. Cientes dessa possibilidade criadora, ampliamos a compreensão acerca das semelhanças. Segundo a proposta de Bogaz, Hansen e Couto (2004), o primeiro nível da narrativa bíblica está centrado no plano salvífico de Deus, concebido desde antes da criação do mundo. Nele encontramos: a criação; a queda da humanidade; a universalidade da queda; o plano de redenção; a encarnação e o sacrifício de Jesus (Bogaz; Hansen; Couto, 2004). Nesse nível, o texto clariceano nos apresenta as imperfeições de Joana (a queda), todo o sofrimento e rejeição pelo qual ela passou e, ao final, sua salvação e redenção.

No nível intermediário, o texto bíblico apresenta os aspectos relacionados ao povo de Israel, hoje representado por todo povo de Deus e pela Igreja. Já na obra em estudo, é o mundo exterior de Joana. E o nível inferior traz os relatos individuais dos personagens bíblicos. Os relatos não seguem uma ordem cronológica. Na obra clariceana, temos as impressões pessoais, o interior individual, a experiência vivenciada em cada relato apresentado pela memória de Joana, igualmente não linear. O narrador é onisciente em ambas as narrativas (Bogaz; Hansen; Couto, 2004).

Destacamos que os três níveis se entrelaçam, não apenas na narrativa de PCS, mas também na obra seguinte, *A maçã no escuro*, analisada no próximo capítulo, pois

a história individual introspectiva de Joana, bem como a de Martim, está inserida no nível intermediário. E, olhando mais profundamente, GH e Lóri podem ser incluídas nesse nível. Este provoca ou é provocado pelos outros dois níveis, conduzindo a narrativa ao plano superior salvífico, que é a redenção de Joana, aquela que é agraciada e de Martim, o guerreiro, a ressurreição de G.H e o encontro com a Graça de Lóri.

As narrativas clariceanas procuram reproduzir as mais profundas experiências humanas. Esse aspecto pode ser considerado pela verossimilhança existente entre a narrativa ficcional e os eventos reais. Também pode ser denominado como Mimese. De acordo com Cláudia Luiza Caimi, Drª em Teoria Literária (2004), mimese, do grego "mimesis", é um termo que diz respeito à imitação ou representação de algo existente na realidade, ações humanas, ou até mesmo ideias. Em contextos artísticos e literários, refere-se à forma como a arte imita a realidade. Aristóteles considera a mimeses uma forma de expressão pela arte. Para ele, a arte não é mera imitação da realidade, é a compreensão e representação idealizada da natureza humana e das ações dos homens.

Para Aristóteles (*apud* Aguiar e Silva, 2007), a mimeses pode revelar a essência das coisas e proporcionar prazer através da imitação das ações humanas. O conceito de mimeses é fundamental para o estudo da literatura, contribuindo para a percepção do modo como os autores utilizam a imitação para criar obras ficcionais que refletem a realidade, as emoções e as ideias humanas.

Caimi (2004) sugere que a mimese pode ser analisada sob diferentes perspectivas: 1) compreender a mimese como um processo de reprodução; 2) considerar como um processo de criação; e, 3) entender como um processo de mediação entre o autor, a obra e o público. Em suma, a mimese no contexto literário é um conceito complexo e multifacetado, que pode ser compreendido como uma imitação, uma representação, uma recriação ou uma mediação da realidade, e que desempenha um papel fundamental na criação e na interpretação das obras literárias.

Notemos que Joana busca incansavelmente SER. Em nenhum momento a personagem pensa em ter. Ela chega a esquecer que recebeu uma herança de seu pai, da qual só faz uso quando se decide ir ao encontro de si mesma. Ela procura compreender a natureza humana, surpreende-se com a bondade falsa dos outros, com a própria insensibilidade em algumas situações, percebe-se má, suscetível aos erros e persiste na sua busca por SER. E Deus é aquele que é. Ela busca Deus, sente-

se abandonada por ele e o deseja desesperadamente, quer sentir-se amada por Deus. Amada pelo Criador, por aquele que escreve sua história, até que, pela palavra, ela aprenda a escrever, ela própria, a sua história.

Precisamos destacar que, de acordo com Bogaz, Hansen e Couto (2004), as narrativas do Antigo Testamento (A.T.) se preocupam em registrar o ocorrido; os atos, as ações pessoais não têm a obrigatoriedade de serem corretas ou um bom exemplo; nem sempre há um juízo de valor em relação às pessoas e aos acontecimentos, porém, algumas vezes sabemos as consequências; as narrativas são incompletas e não trazem todos os detalhes.

Essas características são perceptíveis no estilo narrativo clariceano. Também cremos ser necessário distinguir os gêneros literários que constam do A.T. Nos cinco primeiros livros, o chamado pentateuco, encontramos o Gênero Jurídico o qual apresenta as normas da revelação mosaica e leis para o povo de Deus. São leis propostas para situações particulares e concretas para a sobrevivência no deserto (Bogaz; Hansen; Couto, 2004). Acrescentamos que, para Alter (2019), as narrativas bíblicas constituem obras de ficção.

O Gênero Narrativo está presente nos textos que contam uma história e transmitem, muitas vezes, uma mensagem para os fiéis, com personagens definidos, cenários e contextos específicos. Podem ser do tipo epopeias, com um herói nacional, tais como Abraão, Gedeão e Davi; épicos, citamos Moisés, conduz o povo pelo deserto, fala diretamente com Deus, nasce no lar hebreu e é criado pela filha do Faraó. Os personagens têm identidade, ideias, mensagens e são envolventes. Moisés será o líder do povo, resgatando-o, por meio do mar Vermelho o conduzirá até a Terra Prometida; as tragédias, o herói cai em desgraça: um homem tem tudo e de repente se vê aniquilado e na miséria, perde sua honra por eventos exteriores à sua vontade ou por ações errôneas, por exemplo, Caim, Sansão, Saul, Salomão, Jó, e outros que viveram dramas pessoais, familiares e comunitários; e, temos também romances. Estes apresentam alegrias e sofrimentos, narram experiências de amor e ódio, esperança e vitórias. Nesses casos, é preciso haver o envolvimento amoroso, como nos livros de Ruth e Ester (Bogaz; Hansen; Couto, 2004).

O gênero poético aparece como forma de ressaltar a preocupação com espiritualidade, em que as pessoas declamam amor principalmente a Deus. A poesia está presente nos livros de Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes e no Cântico dos Cânticos. Em alguns livros proféticos há também a presença da poesia. Os autores

enfatizam que a poesia hebraica tem o objetivo de aproximar a humanidade de Deus por meio das palavras inspiradas pelo próprio Senhor (Bogaz; Hansen; Couto, 2004).

Considerando as características dos romances bíblicos, podemos afirmar que há na linguagem e estrutura da obra clariceana em estudo uma semelhança. Em PCS, a protagonista cresce sem experimentar o amor incondicional que deveria receber dos pais, ela fica órfã muito cedo. Nas suas relações amorosas ou com suas amizades, a afetividade permanece superficial, sem vínculos profundos. Até o amor próprio é raso e quase inexistente. Joana busca o amor desesperadamente e o encontra quando descobre sua verdadeira natureza, liberta-se e ama-se. Quem se encontra e ama-se, encontro Deus.

2.4 O ENCONTRO

O que seria o encontro para Joana? Alcançar a palavra adequada? Realizar? Descobrir e libertar o SER que vive represado dentro dela? Ou primeira obra, primeiras palavras lançadas para criar seu mundo pessoal? A romancista responde: “E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrável e radioso indivisível, um único átomo e eu toda sinto o corpo dormente como quando se fica muito tempo na mesma posição e a perna de repente fica “esquecida” (Clarice Lispector, *apud* Santos, 2000, p.18).

Começamos esta seção com a reflexão de Vieira (1987) na qual ele afirma que Clarice Lispector se utiliza do ato de escrever como veículo, travessia, pela qual se encontra o sentido da vida uma vez que a estética narrativa da autora impõe grande valor à palavra escrita; faz da palavra a fonte para o encontro do ser consigo mesmo e com os ouros e, por conseguinte, o sentido da vida. A palavra é posta em perspectiva e, de certo modo, dita em tom quase espiritual, quase sagrado.

Joana busca o sentido de sua vida tanto quanto procura compreender o sentido de suas palavras. Existem vários caminhos pelos quais podemos demonstrar o encontro de Joana com o mais profundo de seu ser: com ela mesma. Contudo, a primeira tomada de consciência ocorre quando a menina se dá conta da morte do pai. É um momento quase epifânico, ela se depara com o mar, é lavada e purificada pelas águas salgadas como em um proto-batismo, prostra-se em contemplação e sente paz. Depois desse episódio, como um rito de passagem, a menina encontra a idade da razão. É um novo momento. Observe a descrição da cena:

> E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. Cobriu o rosto com as mãos esperando quase envergonhada, sentindo o calor de seu riso e de sua expiração ser novamente sorvido. A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clara clara como um bicho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia. A areia chupava-o depressa de pressa, e continuava como se nunca tivesse conhecido a aguinha. Nela molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada. O sal e o sol eram pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali, picando-a, estirando a pele de seu rosto molhado. Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus. Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. <u>Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrera. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água.</u>
> O pai morrera como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu. Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia imensa. Olhava os pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração. Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morrera. Deitou-se de bruços sobre a areia, as mãos resguardando o rosto, deixando apenas uma pequena fresta para o ar. Foi-se fazendo escuro escuro e aos poucos círculos e manchas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiram, aumentando e diminuindo. Os grãos de areia picavam sua pele, nela se enterravam. Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir o seu barulho. Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria (PCS, 1998, p. 20-21, grifo nosso).

Considerando a estrutura narrativa e, se não fosse ela tão fragmentada temporalmente, ousaríamos dizer que esse fora o momento do enredo em que houve a quebra da harmonia inicial. Todos os fatos que se seguiram, mesmo fora da ordem cronológica, conduziram Joana ao banho e ao mar, em sua viagem de navio, agora adulta, dona de si, liberta! Também nesse fragmento podemos observar o uso da repetição como forma de amplificar o sentimento de descoberta vivenciado pela

protagonista, é um dos momentos epifânicos da personagem. Entendemos por epifania em literatura como sendo o instante no qual uma personagem ou o leitor adquire um entendimento profundo ou uma clareza repentina. Pode ser também o momento em que o autor expõe as suas ideias ao leitor de modo mais inteligível.

De acordo com Chklovski, (1979), a epifania literária apresenta as seguintes características: representa uma mudança expressiva na percepção da personagem; É geralmente desencadeada por um acontecimento inesperado, uma experiência pessoal ou pela contemplação; ocorre uma abertura na capacidade de entendimento da realidade com maior clareza e realização. O autor acrescenta que a epifania pode ser expressa em diferentes formas de artes. Nesse sentido, James Joyce (2012) conceituou a epifania literária, em interpretação livre, como o exato instante narrativo em que o cotidiano é revelado para além do véu de sua superficialidade, cujo foco se fixa em algo transformador, libertador, além da percepção automática, como se a realidade circundante se tornasse inédita e surpreendente.

Em conformidade com a definição de epifania literária apresentada, compreendemos que a personagem entendeu plenamente a sua nova situação após a morte do pai. Ela agora estava sozinha, era órfã. No contexto bíblico, epifania representa o batismo nas águas realizado por João Batista e proposto junto com a mudança de vida e com o batismo de Jesus pelo Espírito Santo (N.T.). Nas denominações religiosas cristãs, o batismo ainda ocorre tendo a água como matéria.

A ideia de batismo, ou de se relacionar a narrativa clariceana a uma espiritualidade implícita encontra ressonância na análise de Vieira (1987) que compara o estilo retórico ao encontrado no Antigo Testamento. Nas palavras do autor:

> (...) a linguagem e a obra de Clarice Lispector refletem e respeitam a estética da narrativa bíblica, especialmente a retórica do Antigo Testamento, onde o poder concreto da palavra, a repetição de palavras chaves e de uma sintaxe evocativa, mais o elemento mítico, paradoxal e ilógico apresentam ao leitor um estilo sério, sagrado e espiritual, pleno de enigmas e perguntas (Vieira, 1987, p. 83).

Pensamos ser interessante apresentar a representação simbólica da água, elemento muito presente nas narrativas clariceanas e, geralmente, a água está presente nos momentos epifânicos. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), no contexto da espiritualidade, a água é compreendida como um símbolo de poder, com múltiplas interpretações e repleto de significados profundos em diferentes culturas e tradições. Entre os significados mais comuns, citamos: a) Pureza e Renovação – a água é

essencial para limpeza, física ou espiritual; b) Vida e Fertilidade – sem água não há vida, por isso ela simboliza vida e nutrição; c) Fluidez e Adaptação – a fluidez e mutabilidade da água expressam a flexibilidade e a habilidade de adaptação às situações e às adversidades cotidianas. Simbolizam também o curso da vida, que como um rio corre, move-se e transforma-se em direção ao mar; d) Emoções e Inconsciente - na Psicologia e na espiritualidade, a água é relacionada às emoções e à mente inconsciente, equiparado ao oceano profundo e misterioso; e, e) Conexão Espiritual e Cura – a água é comumente associada ao poder de curar e de conectar o mundo físico ao espiritual. Um exemplo dessa interpretação são as principais aparições marianas, como nas cidades de Lourdes, Fátima e Cimbres, entre outras, nas quais da pedra, Nossa Senhora fez brotar uma fonte de água que cura. Sem fugir das águas, a aparição de uma imagem de N. Senhora da Imaculada Conceição no Rio Paraíba, lembra-nos de Moises, tirado das águas. A imagem da Virgem retirada das águas ganhou a calorosa denominação de N.S. Aparecida. Também o Espírito de Deus pairava sobre as águas antes da criação. São muitas as conexões.

Stinissen (1996) explica que o símbolo é caracterizado pela impossibilidade de sua tradução, uma vez que ele traz em sua essência uma relação intransponível com uma experiência repleta de sentimentos complexos que despertam imagens sempre novas e contrastantes. Seu significado escapa a uma interpretação racional. O simbolismo autêntico e místico é essencialmente metafísico, diferenciando-se do signo ordinário, embora sempre esteja vinculado a ele, provocando sentimentos que busquem compreender e expressar a experiência.

Com relação à representação simbólica das emoções e do inconsciente, Chevalier e Gheerbrant (2009) sinalizam que a água, por sua fluidez e maleabilidade, simboliza a: 1) Profundidade e mistério – da alma e do inconsciente humanos - A água é entendida como um reflexo do inconsciente humano, devido à complexidade e a dificuldade de compreensão dos sentimentos humanos e suas razões; 2) Mudança e fluxo – a água muda de estado (sólido, gasoso e líquido) e de fluxo, como um rio. As emoções estão em constante alteração de intensidade, podem ser leves, serenas, intensas e turbulentas; 3) Reflexão e introspecção – a água pode nos sugerir estados contemplativos, como Joana a contemplar o mar. Podem nos conduzir à reflexão sobre nossas emoções e pensamentos; 4) Força e impacto – águas revoltas transformam o ambiente. Do mesmo modo, emoções fortes têm o poder de mudar estados internos e externos além de modificar nossas ações; 5) Purificação emocional

– a água é constantemente utilizada em rituais de purificação espiritual. É elemento de limpeza, de liberação de emoções negativas e de renovação do espírito.

Na obra em estudo, Joana vivencia três importantes momentos de epifania nos quais a água é elemento principal. Em outras ocasiões, embora a água esteja presente, não chega a provocar uma mudança no estado da menina ou no seu entendimento da realidade. A chuva apenas simboliza o estado de espírito da personagem. Já na obra estudada no próximo capítulo, a chuva é elemento transformador e prenuncio de mudança.

Na fase da infância, na casa do pai, observamos Joana olhar o mundo pela janela e muitas vezes admirando-se dos pingos de chuva no vidro; vemos a menina relacionar-se com o mundo por meio da descoberta das palavras, das indagações e de uma relação com o transcendente de modo muito sensorial, concreto, como propõe o filósofo Spinoza.

Para Spinoza (2009), Deus é substância infinita, imaterial e imanente de todas as coisas sensíveis e finitas; tem número infinito de atributos e é a causa exclusiva de si mesmo, isto é, ele é único, absoluto e substancia essencial. Na concepção do autor, Deus apresenta algumas características: Deus é a natureza infinita e absoluta; é a causa imanente (primeira) de todas as coisas; é o criador; Deus é o mundo e por meio dele se manifesta; é a causa de si mesmo; Deus é a expressão necessária e absoluta da potência intrínseca do mundo; o mundo criado é contingente; Deus é o mecanismo imanente da natureza. O ser da substância essencial, o ser real e substancial diferencia-se do ser sensível contingente, que é apenas o ser das modificações finitas, dos compostos materiais (Spinoza, 2009, grifo nosso).

Isso significa dizer que o mundo criado nasce no nível imaterial, no pensamento, essência do ser. Se nasce no pensamento, nasce a partir da palavra. O conceito de Spinoza (2009) encontra ressonância no entendimento de Vieira (1987) ao relacionar a concretude da palavra nos textos clariceanos com a narrativa bíblica, uma vez que a autora usa as palavras para além do seu sentido concreto levando-as ao transcendente. A busca de Joana por sua identidade, por sua essência, é semelhante à busca da humanidade pela paz ou harmonia existencial do paraíso, perdida após a queda.

Joana criança, pouco a pouco, por meio da palavra, criava o próprio mundo imaginário. Sua relação com o transcendente era ora imaginária, ora concreta, sensorial. “O pior é que ela poderia riscar tudo o que pensara. Seus pensamentos

eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho" (PCS, p. 11). Temos aqui mais referência ao poder criativo da palavra. Uma curiosidade: acreditamos ser relevante acrescentar que o livro que o marido de Joana escrevia sobre Direito Civil tinha como fundamento o pensamento de Spinoza.

> Pensou um pouco. Depois, apesar da concessão prolongar-se demais, anotou: "Não é o grau que separa a inteligência do gênio, mas a qualidade. O gênio não é tanto uma questão de poder intelectivo, mas da forma por que se apresenta esse poder. Pode-se assim ser facilmente mais inteligente que um gênio.
> Mas o gênio é ele. Infantil esse 'o gênio é ele'. Ver em relação a Spinoza, se se pode aplicar a descoberta". — Era dele mesmo? Toda a ideia que lhe surgia, porque se familiarizava com ela em segundos, vinha com o temor de tê-la roubado (PCS, 1998, p. 58 grifo da autora).

Logo após a tomada de consciência da morte do pai e de ser ela uma menina sozinha, Joana percebe não bastar criar o mundo em sua imaginação, pois o que ela pensar não existirá no mundo real. A realidade existe independente da imaginação, a realidade é exterior à imaginação, ao pensamento. "O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante..." (PCS, p. 21).

Para compreendermos Joana, precisamos, definitivamente, mergulhar, em profundidade e em todos os aspectos possíveis, no universo do ser de Joana, tanto no interior quanto no exterior, somente assim acessamos a cada pensamento da menina-jovem-mulher. Por meio do monólogo interior revelado pelos narradores é possível conhecer o íntimo de Joana e sentimos a potência do vulcão de emoções, a quem Joana interpreta como um animal feroz, tais como ódio, amor, inquietude, melancolia, abandono, liberdade, todos sentimentos que habitam Joana. O seu mundo caótico é consequência da identidade ainda não constituída, de um autoconhecimento ainda débil de si. "Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, — repetia-se ela — é preciso não ter medo de criar" (PCS, 1998, p. 10).

Seja na casa da tia, seja no orfanato, seja morando só, seja casada, ela era sozinha, abandonada, e tinha o desamparo, a ausência e a solidão como um destino possível. Joana era resiliente. Sempre questionava e persistia em sua busca. A tia, as moças do orfanato e nem mesmo o marido ou o amante não souberam lidar com a força de seu espírito e até a chamaram de víbora. Joana achava-se má, por conta

disso. Seu espírito indomável (selvagem) não se submeteu à vontade alheia. Casada, ela encontra mais espaço para uma busca profunda de si mesma e de seu entorno.

> A CERTEZA DE QUE dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade (PCS, 1998, p.10).

Os fragmentos seguintes demonstram o momento em que Joana começa a se ver como alguém má. A fala da tia chamando-a de víbora ecoa profundamente em sua alma e a destroça.

> Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando... sabendo o que eu penso... Às vezes estou rindo e paro no meio, gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde criei minha filha, terei que pedir desculpas não-sei-de-que a essa guria... <u>É uma víbora. É uma víbora fria,</u> Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... (PCS, p. 27 grifo nosso).

A tia fazia queixa de Joana ao marido. Chamou-a de bicho estranho, uma pessoa sem Deus. "— Me perdoe, fico tonta, é ela ainda quem me faz dizer essas heresias... É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus — que me perdoe!" (PCS, p. 27). A menina ouviu tudo atrás da porta. Ela era víbora, inútil e capaz de matar, um bicho, sem Deus! Ela era a personificação do mal. Foi esse o sentimento internalizado pela menina. Coloquem-se no lugar dessa criança. Certamente, a autora escolheu as palavras exatas para provocar tal identificação.

> O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... (PCS, 1998, p. 27)

Joana tomou consciência do seu sofrimento. Sentiu dor. "Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, <u>perscrutando a volta da dor. Não não a queria!</u> E como para deter-se, cheia de fogo, <u>esbofeteou o próprio rosto</u>" (PCS, p. 27, grifo nosso).

A primeira reação foi o autoflagelo como forma de tornar física a dor emocional, a dor da alma. Joana preferiu sentir fisicamente a dor do coração. A segunda opção foi fugir para um ambiente mais agradável para ela, uma vez que o professor particular de filosofia a aceitava e não sabia que ela era uma víbora. “Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora...” (PCS, p. 27).

Na casa do professor, embebida pelas emoções anteriores, a atenção recebida do professor a encantava. Gostava de aprender a pensar e de descobrir o valor das palavras. Naquele dia tudo foi diferente. Joana, no início de sua puberdade, enrubesceu com a proximidade do professor, arrepiou quando ele a tocou na mão. Joana entendeu seus sentimentos. O clima foi quebrado quando a esposa do professor entrou na sala. A menina-quase-moça se comparou à mulher e percebeu seu corpo ainda disforme. A imagem romantizada que construíra do homem quebrou e ela entendeu. A gentileza dele era apenas gentileza. Nada mais. E questionava: “Mas por que tão fraco, tão sem alegria? O que acontecera afinal? Há poucas horas chamavam-na de víbora, o professor fugia, a mulher esperando... O que acontecia?” (PCS, p. 31).

O olhar do casal sobre ela, a confusão dos seus sentimentos fê-la quase desmaiar. Muitas emoções refletindo no corpo.

> A vertigem, rápida como um redemoinho, tomou conta de sua cabeça, fez vacilarem suas pernas. Ela estava de pé diante deles há alguns minutos, calada, sentindo a casa, mas por que as pessoas não se surpreendiam inteiramente com sua atitude para elas inexplicável? Ah, tudo era de esperar dela própria, a víbora, mesmo o que parecia estranho, a víbora, oh a dor, a alegria doendo. Os dois se destacavam das sombras, parados à sua frente e apenas no olhar do professor havia um pouco de surpresa (PCS, p. 31).

Joana justificou-se, recobrou o domínio. Era a segunda vez naquele dia que sentia vertigem. Na manhã seguinte, a menina decidiu não voltar mais à casa do professor. Prosseguiu aprendendo a superar seus sentimentos do modo como sabia fazer: unindo-se à natureza. “Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha” (PCS, 1998, p. 32, grifo nosso).

A marca dessa ‘descoberta’ foi tão profunda que há um capítulo específico sobre a víbora; nele, Joana registra suas memórias das noites escuras na casa da tia e inicia o capítulo com a descrição de suas impressões e pensamentos misturados e

comparados a elementos da natureza com uma personificação imaginária, ou seja, os elementos da natureza é que sentiam as suas emoções. Os pensamentos e emoções eram fragmentados como suas lembranças.

Joana viveu mais uma desilusão amorosa. Joana havia descoberto a traição de Otávio e o filho esperado pela amante. Quebrando o silêncio e seus pensamentos, Joana pediu ao amarido um filho. Após a relutância do marido, a mulher-Joana mostrou que sabia da existência de Lídia e do filho pela amante espertado. O homem transformou-se e, sem reconhecer seu erro, atingiu-lhe na alma:

> — Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora!
> Agora ele gritava histérico sem se dominar. Víbora. Cada grito, mal se libertava da fonte convulsa, vibrava quase alegre no ar. Ela o observava a bater os punhos sobre a mesa enlouquecido, chorando de ira (PCS, p. 92).

Acreditamos que as passagens destacadas contribuem para a compreensão do processo de amadurecimento de Joana e de sua relação com seus sentimentos. Ela sufocava a dor; sufocava seu amor não correspondido pelos familiares, pelos professores, pelas colegas no internato e depois pelos rapazes. Tais relacionamentos sempre foram marcados pela dor, pela perda (abandono), pela rejeição e fizeram-na transformar sua afetividade em ódio e raiva. As imperfeições na personalidade de jovem são consequências da dureza afetiva a que ela foi submetida.

Já adulta e casada, Joana permanece vivendo o vazio de si e agora também das palavras. Os questionamentos se intensificam e conduzindo-a para o indizível e para a não aceitação do conformismo habitual das pessoas e de lugares-comuns. A vida de casada, provoca em Joana a necessidade de questionar e refletir acerca dos problemas relacionados à intimidade, ao amor, à rejeição, ao desprezo, à infidelidade, ao casamento, às máscaras sociais, numa tentativa de compreender a si e ao humano.

> Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só (PCS, 1998, p. 19).

Joana tem necessidade de ser amada e de amar, mas lembramos que a menina-Joana ficou órfã muito cedo, primeiro de mãe e depois de pai, indo morar com uma tia que a rejeitou e a colocou em um internato. Qual a experiência de amor vivida por essa menina? Como ela aprendeu a lidar com as perdas? “No fundo de tudo

possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações" (PCS, 1998, p. 10).

Joana aprendeu a seguir em frente e a reconhecer a sinceridade dos seus sentimentos e dos demais, por essa razão, sentia ânsias de vômito quando a bondade não era sincera, era morna. Há na obra passagens que demonstram a falsidade da Tia, primeira pessoa a agir desse modo em relação à menina.

> A porta para o interior da casa abriu-se finalmente e sua tia com um robe de flores grandes precipitou-se sobre ela. Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços. De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas:
> — Pobre da orfãzinha! Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo. A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas. Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo (PCS, p. 19).

Não apenas Joana vomita o morno, Jesus também o faz: "[15] Conheço as tuas obras: não és nem frio nem quente. Oxalá fosses frio ou quente! [16]Mas, como és morno, nem frio nem quente, vou vomitar-te" (Ap 3, 15-16, grifo nosso). A relação com o frio e o quente, são descritas nos fragmentos a seguir, quando Joana compara com uma carne falsamente conservada, maquiada, para esconder a podridão e quando a menina observa um homem comendo uma carne.

> (...) a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta (PCS, 1998, p. 73).

Observando um homem saboreando a carne, com prazer.

> Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. (...) a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... (...) Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café.

> Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava (PCS, 1998, p. 10x, grifo nosso).

A primeira vez que sentira nojo e ânsia de vômito com a bondade ocorreu logo ao chegar na casa do tio, irmão de seu pai. A tia a abraçou aos prantos e com lamentações cênicas, como um drama mal representado.

Já falamos da imagem negativa que Joana construí de si mesma, muito em função das perdas dos pais ainda muito criança e em função da rejeição sofrida na casa da tia. A decisão de leva-la para um internato parece ter duas causas: Joana estava na puberdade e em breve ficaria mocinha; e, ela acreditava que podia roubar.

> NO MOMENTO EM QUE A TIA foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu. Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:
> — Joana... Joana, eu vi... Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
> — Mas você não diz nada? — não se conteve a tia, a voz chorosa. — Meu Deus, mas o que vai ser de você?
> — Não se assuste, tia.
> — Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?
> — Sei...
> — Sabe... sabe a palavra...?
> — Eu roubei o livro, não é isso?
> — Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!
> — A senhora me obrigou a confessar.
> — Você acha que se pode... que se pode roubar?
> — Bem... talvez não.
> — Por que então...?
> — Eu posso.
> — Você?! — gritou a tia.
> — Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
> — Deus me ajude, quando faz mal Joana?
> — Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.
> A mulher olhou-a desamparada:
> — Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
> Joana olhou-a com curiosidade:
> — Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... — Eram inúteis as explicações. — Sim prometo. Em nome de meu pai (PCS, p. 26)

Joana, apesar de conhecer a palavra, não tinha noção da sua dimensão profunda. A noção de erro ainda era superficial. Sua tia a fez confessar, e a menina

não sentiu arrependimento. Esse fato fez com a tia decidisse mandar a menina para um internato. Livrou-se do problema.

> — Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Contei a padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente... (PCS, p. 26).

Joana sabia que além de víbora e tudo o mais, era também um demônio. Após retornar da casa do professor e perdida em seus sentimentos e pensamentos, sentou-se à mesa para jantar. Havia nela uma estranha alegria, ou seria tristeza? Duas vertigens no mesmo dia! “Apertou o copo entre os dedos, bebeu água com os olhos fechados como se fosse vinho, sangrento e glorioso vinho, o sangue de Deus” PCS, p. 32). A confusão de emoções vividas naqueles dia foi comparada ao sofrimento do Cristo, que derramou seu sangue e o deu ao povo em forma de vinho santo, glorioso.

O tio concordou em levar a menina a um internato de moças. E foi no internato que Joana viveu seu segundo momento Epifânico: o banho.

> A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.
> A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão — é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás — a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. — Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida. (PCS, p. 33 -34, grifo nosso).

Nesse fragmento observamos Joana reconhecendo e encantando-se com o próprio corpo em transformação, agora, passando da infância para a adolescência. A ficcionista se refere a ela como moça. Nesse momento, tudo é novo? O corpo, o internato, o início da mocidade e os sentimentos.

> Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água — água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas. (PCS, p. 33 -34, grifo nosso).

A água é o elemento central do banho. O banho simboliza a transformação física de Joana e emocional. O poder transformador do banho está na purificação e renovação pela água, promovendo limpeza do corpo, equilíbrio emocional. O banho torna-se um ritual de passagem sagrado, que pode provocar a prática diária atitudes de conexão espiritual.

> O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.
> Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo.
> O frio corre com os pés gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. (PCS, p. 33 -34, grifo nosso).

A saída de dentro da banheira a põe frente a frente com sua nova realidade física e psicológica. Estranha seu corpo, a nova mordia, o ambiente, sua nova condição. Não brinca, não é mais criança. Está séria. Ferida e infeliz. As dores da alma nem sempre são lavadas e levadas pelo banho.

> Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor — a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto — não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo. Atrás dela alinhavam-se as camas do dormitório do internato. E à frente a janela se abria para a noite (PCS, p. 33 -34).

O banho é um novo batismo, um rito de passagem, uma nova epifania, um encontro de corpo e alma. Morre a criança e nasce a jovem mulher. Uma nova forma de relacionar-se consigo e com o mundo. Nova etapa. Completamente sem o

ambiente familiar. É a água que a lava e restaura. É muito interessante perceber a importância da água nas narrativas clariceanas. A água é um símbolo de purificação.

Não há vida sem água, porém ela é também uma força agressiva na natureza. Tanto para a ciência humana quanto na narrativa bíblica a criação do mundo começou com as águas: “A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus se movia sobre a superfície das águas” (Gn 1,2). Era por meio da distribuição das águas que o povo de Israel percebia a bênção e a justiça de Deus, uma vez que a sobrevivência do povo dependia da água numa região árida e desértica. Por outro lado, as águas também poderiam representar o supremo castigo de Deus, como ocorreu na narrativa do dilúvio (Gn 6). Na história salvífica do povo escolhido a água é um dos principais símbolos. Todos os ritos de passagem vivenciados por Joana têm como elemento transformador a água.

A vida no orfanato e depois o casamento com Otávio não silenciaram sua inquietude. A procura por compreender a si e aos outros permanece. Nunes (1989) ressalta que ao romper com o ambiente familiar, primeiro a casa dos pais, depois dos tios, Joana se vê completamente desamparada e solitária, questionando internamente a existência de Deus. Essa sensação se repete após ser abandonada pelo amante e descobrir a traição do marido. Com isso, movida por sua inquietação interior, Joana inicia uma nova jornada em busca de si e de experimentar a felicidade. Mergulhada em sua autoanálise, ela se transforma em espectadora de seus pensamentos e atos, “num pequeno bloco fechado, assistindo, assistindo” (PCS, p. 87).

O encontro de Joana com o seu ser mais profundo, com sua real identidade, a infinita busca pela resposta à pergunta feita à professora no tempo da escola querendo saber o que acontece depois que se é feliz, parece ocorrer quando ela decide ir embora da casa em que vivia com Otávio. Resolveu usar a herança que seu pai deixara e ela nunca havia tomado posse. A constatação de que estava de fato sozinha causou-lhe vertigens. As lembranças da infância se misturaram ao presente e ela se descobriu mulher adulta. Os fragmentos selecionados para ilustrar esse momento são tão profundos, tornando difícil os cortes. Neste primeiro recorte, Joana começa a perceber a realidade exterior, sente dificuldade de entregar-se à imaginação.

> Era inútil abrigar-se na dor de cada caso, revoltar-se contra os acontecimentos, porque os fatos eram apenas um rasgão no vestido, de novo a seta muda indicando o fundo das coisas, um rio que seca e deixa ver o leito nu. (...) Joana não conseguiu pensar nitidamente — havia alguma coisa no jardim que a deslocava para fora de seu centro, fazia-a vacilar... Ficou de sobreaviso. Algo tentava mover-se dentro

> dela, respondendo, e pelas paredes escuras de seu corpo subiam ondas leves, frescas, antigas. Quase assustada, quis trazer a sensação à consciência, porém cada vez mais era arrastada para trás numa doce vertigem, por dedos suaves. Como se fosse de manhã. Perscrutou-se, subitamente atenta como se tivesse avançado demais. De manhã? De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? (PCS, p. 9, grifo nosso).

O encontro de Joana com sua identidade de mulher madura está surgindo, é como um nascimento, ela está emergindo. A trajetória de Joana está quase no fim. A heroína está próxima da redenção. Sente vertigem, sabe que algo irá acontecer. As sensações são também físicas.

> Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu, abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tindlen... tin... dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas... Deus, o que era aquilo senão ela mesma? mas quando? não sempre... (PCS, p. 94, grifo nosso).

Ela sentia senão ela mesma! Joana está prestes a deparar-se consigo mesma. O encontro com o seu ser profundo, com a sua essência humana, o que a fez semelhante ao criador. Ela, criadora do mundo interior vivido no seu silêncio. É também no silêncio que nos encontramos e nos tornamos capazes de ouvir nossa própria voz. A primeira impressão foi sentir-se perdida.

> As ondas cor-de-rosa escureciam, o sonho fugia. Que foi que perdi? que foi que perdi? Não era Otávio, já longe, não era o amante, o homem infeliz nunca existira. Ocorreu-lhe que este deveria estar preso, afastou o pensamento impaciente, fugindo, precipitando-se... Como se tudo participasse da mesma loucura, ouviu subitamente um galo próximo lançar seu grito violento e solitário. Mas não é de madrugada, disse trêmula, alisando a testa fria... O galo não sabia que ia morrer! O galo não sabia que ia morrer! Sim, sim: papai, que é que eu faço? Ah, perdera o compasso de um minueto... Sim... o relógio batera tin-dlen, ela erguera-se na ponta dos pés e o mundo girara muito mais leve naquele momento. Havia flores em alguma parte? E uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fios com os começos das coisas. Formar uma só substância, rósea e branda — respirando mansamente como um ventre que se ergue e se abaixa, que se ergue e se abaixa... Ou estava errada e aquele sentimento era atual? O que havia naquele instante longínquo era alguma coisa verde e vaga, a expectativa da continuação, uma inocência impaciente ou paciente? espaço vazio... Que palavra poderia exprimir que naquele tempo alguma coisa não se condensara e vivia mais livre? (PCS, p. 94).

Qual era o espaço vazio? Que palavra usar? O vazio da alma que não sabe quem é. O *desligare* de si, da própria essência. Joana buscava a menina que sempre perguntava ao pai o que deveria fazer. Olhava o relógio contando os segundos como forma de desviar seu pensamento da dor. A mulher sentido o tempo presente e buscando a criança que fora. As ondas a flutuação entre o passado e o presente, entre a mulher e a criança, e agora? Como prosseguir? O que estaria morrendo dentro dela?

> Olhos abertos flutuando entre folhas amarelecendo, nuvens brancas e muito embaixo o campo estendido, como envolvendo a terra. E agora... Talvez tivesse aprendido a falar, só isso. Mas as palavras sobrenadavam no seu mar, indissolúvel, duras. Antes era o mar puro. E apenas restava do passado, correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos, sombria, fresca sob as árvores, as folhas mortas e castanhas forrando as margens. Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria. E como podia, muito mais ainda, abandonar-se ao refluxo firme e macio. E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. **A morte a ligaria à infância.** (PCS, p. 95, grifo nosso).

O mundo interior era marcado pelos eventos exteriores perceptíveis. Como se manter no presente, como se apegar à realidade? Agarrando-se ao portão? “Mas a grade do portão era feita por homens; e lá estava brilhando sob o sol. Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher” (PCS, p.95 grifo nosso).

A súbita percepção da realidade a fazia quere fugir, agarrar-se ao sonho e à infância. O desejo de morte era uma forma de relutar diante do crescimento, do amadurecimento, diante de si.

> Estremeceu perdida do sonho. Quis voltar, quis voltar. Em que pensava? Ah, a morte a ligaria à infância. A morte a ligaria à infância. Mas agora seus olhos, voltados para fora, haviam esfriado, agora a morte era outra, desde que homens faziam a grade do portão e desde que ela era mulher... A morte... E de súbito a morte era a cessação apenas... Não! gritou-se assustada, não a morte (PCS, p. 95, grifo nosso).

A morte na linguagem espiritual é uma passagem, um recomeço, uma transformação, não é o fim. Joana se descobre renascendo, morre a criança e nasce a mulher. Fazendo uma analogia com elementos da natureza, é preciso que a lagarta “morra” para que nasça a borboleta. E Joana sentiu-se livre. Porém, suas sensações eram tão desconhecidas para si que pensou estar morrendo.

> Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. Porque... na verdade onde estava a morte dentro dela? — indagou-se devagar, com astúcia. Dilatou os olhos,

> ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se — ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! — procurando-se. Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar... (PCS, p. 95, grifo nosso).

O que morria dentro dela? A menina? A jovem? “Não havia espaço para outra presença, para a dúvida. O coração batendo com força, ouviu-se atenta” (PCS, p.95). Somos frágeis. A morte na linguagem bíblica representa tanto o que perdemos após a desobediência à regras divinas quanto a passagem para a vida eterna. É sempre um momento de transição e de fragilidade. “A intuição de que eram frágeis aqueles momentos faziam-na mover-se de leve com receio de se tocar, de agitar e dissolver aquele milagre, o tenro ser de luz e de ar que tentava viver dentro dela” (PCS, p.96). Já que morreria, tornar-se-ia imortal.

> Agora a certeza de imortalidade se desvanecera para sempre. Mais uma vez ou duas na vida — talvez num fim de tarde, num instante de amor, no momento de morrer — teria sublime inconsciência criadora, a intuição aguda e cega de que era realmente imortal para todo o sempre. (PCS, p. 96).

Joana permanece com a sensação de que algo morreu dentro de si e uma nova mulher, mais madura surge. Visita suas lembranças do passado sem fugir à realidade do presente. Com a herança que o pai deixara e ela nunca havia mexido, Joana compra uma passagem para viajar de navio e deixou-se ir. Deixou-se levar pelo mar.

No capítulo final, Joana parece encontrar-se plenamente. Quem se encontra, encontra Deus. Na escuridão de sua alma e na sua busca profunda por seu próprio ser, Joana permanece questionando e agora não pensa mais em abolir Deus de sua existência material, mas o questiona. O momento mais sublime é o mergulho nas profundezas da alma que se mistura ao mar e à água da chuva, confundindo o leitor, deixando a obra aberta. Incompleta! Transcrevemos esses instantes finais que serão retomados no capítulo final, no encontro com as outras obras analisadas.

> A chegada da chuva.
> No convés os passageiros andavam de um lado para outro, suportando mal a espera do lanche, ansiosos por reunir o tempo ao tempo. Alguém disse, a voz magoada: olhe a chuva! Realmente aproximava-se a névoa cinzenta, olhos cerrados. Daí a pouco viam-se pingos largos caírem sobre as tábuas do convés, o barulho de alfinetes tombando, e sobre a água, furando-lhe imperceptivelmente a superfície. O vento esfriou, levantaram-se as golas dos casacos, os

> olhares subitamente inquietos, fugindo da melancolia como Otávio com seu medo de sofrer. *De profundis...* (PCS, p. 98, grifo nosso).

De profundis é o salmo de Davi (Sl 130) rezado tanto pelas almas para que Deus as receba no momento de sua morte, quanto durante a subida à Jerusalém. Os fieis cantavam este salmo clamando força na caminhada, proteção contra os inimigos, ofertavam a jornada como penitência e pediam o perdão pelos seus erros. É uma súplica pela presença de Deus.

> Das profundezas clamo a ti, Iahweh: [2]Senhor, ouve o meu grito! Que teus ouvidos estejam atentos ao meu pedido por graça! [3]Se fazes conta das culpas, Iahweh, Senhor, quem poderá se manter? [4]Mas contigo está o perdão, para que sejas temido. [5]Eu espero, Iahweh, e minha alma espera, confiando na tua palavra; [6]minha alma aguarda o Senhor mais que os guardas pela aurora. Mais que os guardas pela aurora [7]aguarde Israel a Iahweh, pois com Iahweh está o amor, e redenção em abundância: [8]ele vai resgatar Israel de suas iniquidades todas (Sl, 130).

Joana permanece em sua reflexão.

Joana, de olhos fechados, mergulha nas profundezas de sua alma e percebe-se criança, com sangue nos dedos... com sangue...

> Cerrou os olhos, mas apenas viu penumbra. Caiu mais fundo nos pensamentos, viu imóvel uma figura magra debruada de vermelho-claro, o desenho com um dedo úmido de sangue sobre um papel, quando se arranhara e enquanto o pai procurava iodo. No escuro das pupilas, os pensamentos alinhados em forma geométrica, um superpondo-se ao outro como um favo de mel, alguns casulos vazios, informes, sem lugar para uma reflexão (PCS, p. 98)

Joana inicia seu processo de encontro verdadeiro com sua natureza. Entrega-se profundamente a essa jornada. De profundis... o mergulho adentra as profundezas da alma. Este capítulo dialoga também com São João da Cruz, frade carmelita, místico, poeta e doutor da Igreja (1542-1591). O autor considera que enfrentar a escuridão da alma é um processo de autoconhecimento. Tanto no salmo de Davi (2021)[14] quanto para S. João da Cruz (2014), o mergulho nas profundezas é uma espécie de paradoxo: um mergulho às profundezas subentende uma descida; no entanto, representa a subida à cidade Sagrada, à Jerusalém, ao templo; é, portanto, uma jornada de purificação espiritual, uma ascensão necessária para a união com Deus. É um processo que exige desapego das realidades temporais e das próprias imperfeições; exige entrega total e despojamento do orgulho e de seus desejos

[14] Bíblia de Jerusalém. Opus cit.

materiais, passando por um período de escuridão, sofrimento, purificação e esvaziamento interior. É uma forma natural da mente buscar conhecer aquilo que ela ainda não conhece de si mesma. Ocorre geralmente quando a pessoa enfrenta profunda dor na alma acompanhada de intenso sentimento de solidão e abandono. Enfrentar a escuridão é evoluir.

A memória, antes instrumento de perturbação e apego, transforma-se aos poucos para permitir a esperança no futuro. Joana recorda-se da infância e liberta-se do sentimentalismo anterior. A memória nos aprisiona ao passado, às mágoas, às feridas da alma, à superfície do que somos. Devemos nos desprender dessas amarras. Para mergulhar nas profundezas, é necessário o esvaziamento. Não o esquecimento (São João da Cruz, 2014). Percebemos que a partir deste fragmento Joana fala em 1ª pessoa: vejo, tive, penso, dentro de mim, na minha..., meu, terei.

> De profundis. Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás de uma escada. Mas no momento em que penso "palco escuro" em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo vazio. A sensação murcha e é apenas mental. Até que as palavras "palco escuro" vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho (PCS, p. 98, grifo nosso)

Marcamos a palavra escada, pois para São João da Cruz, ela simboliza a elevação da alma ao encontro com o Divino. Joana busca as palavras. Palavras que brotam do mais profundo do seu ser. Sente-se pronta para aquilo que está por vir, embora ainda não saiba o que é. Observamos que Joana posiciona-se em primeira pessoa. Joana madura tem voz. Reforçamos que neste último capítulo podemos “ouvir” a voz de Joana. Só os vivos têm voz!

> De profundis. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta. Fechar os olhos. Cheia de flores que se transformam em rosas à medida que o bicho treme e avança em direção ao sol do mesmo modo que a visão é muito mais rápida que a palavra, escolho o nascimento do solo para... Sem sentido.
> De profundis, depois virá o fio de água pura. Eu vi a neve tremer cheia de nuvens rosadas sob a função azul das vísceras cobertas de moscas ao sol, a impressão cinzenta, a luz verde e translúcida e fria que existe atrás das nuvens. Fechar os olhos e sentir como uma cascata branca rolar a inspiração (PCS, p. 98, grifo nosso).

A visão onírica do que está por vir é descrita como um dia de festa: colorido cheio de luz e esperança. Esperança de quem se abriu ao novo, de quem está disposto a encontrar o desconhecido. De acordo com S. João da Cruz (2014), a

esperança é resultado do processo de purificação, de esvaziamento que dá lugar à expectativa de um futuro sem as amarras do passado que aprisionavam o ser. Sem distinguir seus sentimentos, Joana entrega-se. Clama por uma presença. Prostra-se humilhada, querendo o amor e a companhia de Deus. Aqui ela começa a clamar, tal como Davi.

> De profundis. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura (PCS, p. 99).
>
> *Das profundezas clamo a ti, Iahweh: [2]Senhor, ouve o meu grito! Que teus ouvidos estejam atentos ao meu pedido por graça! [3]Se fazes conta das culpas, Iahweh, Senhor, quem poderá se manter? [4]Mas contigo está o perdão, para que sejas temido (Sl 130).*
>
> Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus por que não existes dentro de mim? por que me fizeste separada de ti? (PCS, p. 99).
>
> *[5]Eu espero, Iahweh, e minha alma espera, confiando na tua palavra; [6]minha alma aguarda o Senhor mais que os guardas pela aurora. Mais que os guardas pela aurora [7]aguarde Israel a Iahweh, pois com Iahweh está o amor, e redenção em abundância: [8]ele vai resgatar Israel de suas iniquidades todas (Sl 130).*

O clamor de Joana se intensifica à medida que ela percebe sua solidão, que reconhece seu temperamento um tanto orgulhoso ou voluntarioso, vê-se sem família, sem amor, e descobre a necessidade que tem da companhia de outro alguém. Esvazia-se, reconhece sua pequenez, despe-se do orgulho, da soberba, da pseudo potência, do sentimento de quem resolve tudo sozinha. Percebe também a inexorável passagem do tempo e a fragilidade da existência humana.

> Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso (PCS, p. 99).
>
> *[2]Ouve a minha prece, Iahweh, que o meu grito chegue a ti! [3]Não escondas tua face de mim no dia da minha angústia; inclina o teu ouvido para mim, no dia em que te invoco, responde-me depressa! [4]Pois meus dias se consomem em fumaça, como braseiro queimam meus ossos; [5]pisado como relva, meu coração está secando, até mesmo de comer meu pão eu me esqueço; [6]por causa da violência do*

> *meu grito os ossos já se apegam à minha pele. [7E]stou como o pelicano do deserto, como o mocho das ruínas; [8]fico desperto, gemendo, como ave solitária no telhado; [9]meus inimigos me ultrajam todo o dia, os que me louvavam agora juram contra mim.* (Sl 102, 2-8).

Assim como Israel espera pelo Senhor, pois sem o Senhor Israel não é nada, Joana sem Deus não saberá que existiu e por isso ela clama! Implora pela centelha de vida, pela satisfação da necessidade de sua alma, como o salmista, Joana implora! "Mais que os guardas pela aurora [7]aguarde Israel a Iahweh, pois com Iahweh está o amor, e redenção em abundância: [8]ele vai resgatar Israel de suas iniquidades todas (Sl 130).

> Deus, dai-me o que preciso e não sei o que seja, minha desolação é funda como um poço e eu não me engano diante de mim e das pessoas, vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, a desgraça é sempre, beijo teus pés e o pó dos teus pés, quero me dissolver em lágrimas, das profundezas chamo por vós, vinde em meu auxílio que eu não tenho pecados, das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto e minha perplexidade me sufoca, humilha-me, Deus, esse orgulho de viver me amordaça, eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós... (PCS, p. 99, grifo nosso)

> *A ti eu levanto meus olhos, a ti, que habitas no céu; [2]sim, como os olhos dos escravos para a mão do seu senhor. Como os olhos da escrava para a mão da sua senhora, assim estão nossos olhos em Iahweh nosso Deus, até que se compadeça de nós. [3]Piedade, Iahweh! Tem piedade! Estamos fartos, saciados de desprezo! [4]Nossa vida está farta por demais do sarcasmo dos satisfeitos! (O desprezo é para os soberbos!) (Sl 123)*

A metáfora da noite escura usada por São João da Cruz (2014) traz à alma valorosos benefícios, tal como conhecer-se profundamente, reconhecer sua miséria e crescer na humildade. Por isso vemos Joana falar da desgraça e solicitar a humilhação e clamar pela presença de Deus. Isso significa o reconhecimento da insignificância da criatura diante do Criador. A intenção de colocarmos os salmos "ao lado" do texto clariceano foi mostrar a intertextualidade entre os dois. São moções da alma que busca o Criador, clama por salvação como forma de receber amparo. Ambos clamam por acolhimento, sentem-se abandonados, em desespero.

O clamor lhes oferece esperança. Os clamores de Joana nos remetem aos salmos de Davi novamente. Citamos alguns como exemplos, uma vez que há profundas semelhanças: "[2]Digo a Deus: Sois o meu Senhor, fora de vós não há felicidade para mim" (Sl 15, 2). Joana não se sentia feliz e clamou ao Senhor, solicitou

sua presença "[7]Na minha angústia, invoquei o Senhor, gritei para meu Deus: do seu templo ele ouviu a minha voz, e o meu clamor em sua presença chegou aos seus ouvidos" (Sl 17, 7). Ainda em angústia, Davi clama: "[2]Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes? E permaneceis longe de minhas súplicas e de meus gemidos? (Sl 21, 2). Estas palavras também foram ditas por Jesus na cruz, morrendo logo depois. E mais adiante, no mesmo salmo, temos: "[7]Eu, porém, sou um verme, não sou homem, o opróbrio de todos e a abjeção da plebe. (...) [12] Não fiqueis longe de mim, pois estou atribulado vinde para perto de mim, porque não há quem me ajude" (Sl 21, 7; 12). E mais adiante: "[20]Porém, vós, Senhor, não vos afasteis de mim ó meu auxílio, bem depressa me ajudai" (Sl 21, 20).

Esses foram apenas alguns exemplos de semelhança de sentido nas súplicas de Joana. Já dissemos que quem se encontra, encontra Deus. E Joana alcançou sua própria natureza que, como em um novo nascimento, aflorou e Joana tornou-se aquilo que deveria ser: deixou fluir sua natureza indomável, intuitiva, livre, como um animal selvagem, desgarrado. O fragmento a seguir revela o "parto" desse verdadeiro EU de Joana, a agraciada. Nas profundezas, como resposta, Joana ainda se surpreende.

> Das profundezas a entrega final. O fim... Mas das profundezas como resposta, sim como resposta, avivada pelo ar que ainda penetrava no seu corpo, ergueu-se a chama queimando lúcida e pura... Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável. Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh o turbilhão. Sobretudo aclarava-se aquele movimento constante no fundo do seu ser — agora crescia e vibrava. Aquele movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água e respirar (PCS, P. 99 grifo nosso)
> (...)

No diálogo intertextual com São João da Cruz. (2014) o fogo, a chama purificam a alma. Entre as características daquele que passou pela noite escura, citamos o sentimento de deserto, securas, vazio interior e uma intensa inflamação da alma. O autor explica o processo de elevação da alma com o divino, o Sagrado, com o Criador, a união da alma com Deus, por meio da ação do fogo na madeira. Deus inflama a alma de amores e de grande desejo por Ele. É desse modo que Ele atrai e une a alma a si.

Ao encontrar sua verdade existencial, Joana arde.

> Oh, como se harmonizava com o que pensava e como o que pensava era grandiosamente, esmagadoramente fatal. Só te quero, Deus, para que me recolhas como a um cão quando tudo for de novo apenas sólido e completo, quando o movimento de emergir a cabeça das

> águas for apenas uma lembrança e quando dentro de mim só houver conhecimentos, que se usaram e se usam e por meio deles de novo se recebem e se dão coisas, oh Deus (PCS, p. 99-100, grifo nosso).

O encontro de Joana com Deus pode ser interpretado como uma metáfora para o encontro de Joana com sua essência. A pessoa que vivência a noite escura nas profundezas da alma experimenta a purificação amorosa, quando a alma se desapega das seguranças mundanas, das imagens ilusórias da vida, das falsas ideias de Deus e de si mesma, e se abre à presença sem forma, ao Deus que se comunica no silêncio.

> O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. Talvez tivesse alguma vez modificado com sua força selvagem o ar ao seu redor e ninguém nunca o perceberia, talvez tivesse inventado com sua respiração uma nova matéria e não o sabia, apenas sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender (PCS, p. 100, grifo nosso).
> (...)

A alma purificada abre em si um espaço interior liberto das amarras do passado, do tempo, das memórias doídas, está pronta para receber o dom divino. A esperança na vida só brota quando a memória para de se nutrir de feridas não curadas e se torna liberta.

> Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só.
> E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada

> impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. FIM (PCS, p. 100, grifo nosso)

O fim parece dramático ou mesmo um frito de desespero. Pelo contrário! É promessa, profecia, esperança pura! É o encontro de Joana com sua verdadeira essência, indomada, não maculada pelas sutileza dos sofrimentos, das perdas, do sangue das memórias... Acreditamos haver algum diálogo com a Ressurreição de Jesus. Não que Joana tenha ressuscitado, mas ao encontra-se profundamente com sua alma, despida das influências externas e purificadas das feridas, ou saradas, livre das amarras, ela encontra para si uma nova forma de vida.

Optamos por não considerar morte a transformação de Joana. Acreditamos, para esse estudo, que Joana aprendeu a conviver com sua natureza indomada e livre, mais instintiva, já que somos todos animais mamíferos e o encontro com sua natureza a aproxima de Deus, criador. Outra hipótese a ser desenvolvida e discutida em capítulo posterior é a nova mulher, transformada pelo batismo das água. O certo é que pela palavra Joana vive!

***

A espiritualidade em PCS é marcada pela busca existencial e metafísica intensa de Joana, isto é, ela transcende o corpo físico e centra-se na sua experiência interior. A narradora explora a dimensão mística e filosófica por meio dos questionamentos e da procura incessante pela sua verdade essencial e selvagem da vida que pulsa dentro da personagem e, de algum modo, foi reprimida pela existência sofrida.

Joana, criança, experimenta um profundo vazio que era, pela pouca idade, inominável. A menina não encontrava palavras para externalizar seus sentimentos e nem mesmo saberia dizê-los. Quais referenciais possuía Joana? Que Coisa era aquela sentida por ela?

Na verdade, a superação do sofrimento experimentado por Joana desde a mais tenra idade, marcada pela morte da mãe e depois pela morte do pai, forjou a espiritualidade da menina. Esta se manifesta pela sua experiência prática, física, laica, filosófica, um tanto radical e profundamente pessoal, que a conduz ao encontro da

verdade interior e dos conflitos que vivencia em relação aos mistérios da existência humana.

O amadurecimento permitiu que Joana percebesse que sua maior necessidade não era o amor do outro, mas sim, a descoberta de si. A liberdade de sentir, reconhecer suas emoções saber nomeá-las e experimentá-las, sem travas ou barreiras, toda essa vivencia ensinou a mulher a amar-se. A menina/ mulher precisava libertar toda a força primitiva e existencial que guardava dentro dela. Agora, com palavras próprias, escreveria sua história, seu destino, suas escolhas conscientes.

3 A NOITE ESCURA

Em noite tão ditosa,
E num segredo em que ninguém me via,
Nem eu olhava coisa, Sem outra luz nem guia
Além da que no coração me ardia.
São João da Cruz[15]

A noite escura tem diferentes interpretações na vida, na Literatura e nas Artes. Nós vamos considerá-la na vida, pois o conjunto da obra clariceana é, deliciosamente, existencialista.

Neste capítulo, faremos a análise do livro *A maçã no escuro*, quarto romance de Clarice Lispector que, embora tenha sido concluído em 1956, foi lançado no Brasil em 1961, pela Livraria Francisco Alves. O livro ganhou Prêmio Carmem Dolores Barbosa de melhor livro em 1961. A obra foi escrita no exterior, entre Torquay, na Inglaterra, e Washington, nos Estados Unidos, enquanto a autora ouvia, até a exaustão, a Quarta Sinfonia de Brahms.

Neste estudo, a versão utilizada foi publicada em 2015, livro digital, da editora Rocco. A análise procura encontrar a intersecção da linguagem clariceana com a espiritualidade, uma vez que a obra revela capítulo por capítulo o movimento de um homem em busca da compreensão de si, dos porquês do seus atos e sentimentos, bem como a palavra para expressá-los, e de como pode recriar seu mundo, apagando de si o próprio passado para despois reconstruir-se como um novo homem.

3.1 A OBRA

A noite é sempre muito fecunda. Ela produz sombras, breu e silêncios não necessariamente ruim ou bom. Cada situação é única e a definição entre o bem e o mal está vinculada ao desejo individual, à percepção ou à intenção. “Esperei pela noite como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse eu seria vista” (Clarice Lispector *apud* Santos, 2013, p. 132),[16]

[15] In: a noite escura da alma. Canto 1.
[16] SANTOS, Roberto Correa dos. Curadoria. As palavras nada têm a ver com as sensações palavras são pedras duras e as sensações delicadíssimas, fugazes, extremas de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013, p.132.

O romance narra a trajetória de um homem, Martim, fugitivo da cena de um crime durante a noite. Na fuga, o homem dialoga intensamente com seu interior, buscando compreender o turbilhão de emoções que ferve dentro de si e manifesta-se por meio de sensações corporais que na primeira ou segunda noite o levaram à exaustão. Ele encontra refúgio num hotel desativado onde permanece por umas duas semanas, dormindo, e do qual foge acreditando que seria denunciado e depois refugia-se em um sítio. Faltando ao personagem palavras para descrever o que sente e vive, é pelo corpo que a ficcionista deixa transparecer toda a agonia de Martim. O ambiente é, de algum modo, árido, equivalente a um período de estiagem, simbolizando a aridez das palavras, das sensações e do pensamento, incompreendido pelo próprio personagem. A técnica narrativa, à primeira vista, remete àquela utilizada em *Perto do coração selvagem* e em *A paixão segundo G.H.*, valendo-se de expressões iguais ou similares, como as "coisas sem nome", não nomeadas pelos narradores, além de sensações também sem nome e expressas por reações físicas das personagens.

No sítio, ele conhece duas mulheres, Ermelinda e Vitória[17]. Vitória é a dona do sítio, aceita contratá-lo e mais tarde o denuncia às autoridades. Preso, Martim fica sabendo que não matou sua esposa e decide escrever as conclusões a que chegou enquanto era fugitivo e em busca de si e de sentido para a existência humana. A estrutura textual e a narrativa propriamente dita são complexas e densas, pois são construídas sobre uma atmosfera noturna e sombria, revelando a noite interior de Martim. A escritura de Clarice Lispector rompe com os padrões literários costumeiros para dizer o indizível e figurar o infigurável.

A narrativa é construída em três partes, denominadas pela autora dessa forma: primeira parte "Como se faz um homem"; segunda, "Nascimento do herói"; e, a terceira, "A maçã no escuro". Começamos a análise pela escolha do ambiente sombrio e escuro da noite em contraste com a luz do dia ensolarado e árido que permeia as três partes do livro. A simbologia espiritual de "noite escura", conforme citamos no capítulo anterior, nos remete à obra de São João da Cruz (2014) que

[17] Quem conhece a obra de Caslos Castañeda ficaria tentado a desenvolver a tese de que as mulheres representam o Nagual e o Tonal na vida de Martim, conforme os ensinamentos de D. Juan. Todavia, essa hipótese serviria de objeto de investigação em uma nova tese, não absurda, pois Clarice Lispector usou o título de um livro dele "Ixtlan" para nomear uma personagem alienígena do conto de abertura Miss Algrave, em "A via crucis do corpo", de 1974.

descreve em seus poemas o caminho da alma ao encontro do amado: Deus. A metáfora da “noite escura”, além de belíssima, não aceita uma tradução comum, pois ela é, ao mesmo tempo, deserto e oásis.

Stinissen (1996) explica que o deserto espiritual que invade a pessoa é um tormento provocado por um vazio interior, acompanhado por uma sensação de abandono, de desertificação de conhecimento de si e do mundo, de desorientação no sentido de estar perdido, e de desejo profundo por uma conexão sólida com o sagrado. Essa aridez na escuridão abate as pessoas que trilham caminhos espirituais, por outro lado, ou paradoxalmente, o deserto ou a noite escura vem acompanhada por uma atmosfera generosa e frutífera que resulta em amadurecimento e crescimento espiritual. O viver a noite escura, o deserto espiritual, a sede e fome da presença de Deus, remete-nos ao Salmo 42, 1-10:

> [1] Do mestre de canto. Poema. Dos filhos de Coré. [2]Como a corça bramindo por águas correntes, assim minha alma está bramindo por ti, ó meu Deus! [3]Minha alma tem sede de Deus, do Deus vivo; quando voltarei a ver a face de Deus? [4]As lágrimas são meu pão noite e dia, e todo dia me perguntam: "Onde está o teu Deus?" [5]Começo a recordar as coisas e minha alma em mim se derrama: quando eu passava, sob a Tenda do Poderoso, em direção à casa de Deus, entre os gritos de alegria, a ação de graças e o barulho da festa. [6]Por que te curvas, ó minha alma, gemendo dentro de mim? Espera em Deus, eu ainda o louvarei, a salvação da minha face e meu Deus! [7]Minha alma curva-se em mim, e por isso eu me lembro de ti, desde a terra do Jordão e do Hermon, de ti, ó pequena montanha. [8]Grita um abismo a outro abismo com o fragor das tuas cascatas; tuas vagas todas e tuas ondas passaram sobre mim. [9]De dia Iahweh manda o seu amor, e durante a noite eu vou cantar uma prece ao Deus da minha vida. [10]Vou dizer a Deus, meu rochedo: por que me esqueces? Por que devo andar pesaroso pela opressão do inimigo?

Acrescentamos que, o caminho da alma exige um deslocamento e uma comunicação. A simbologia da noite expressa uma profundidade, um mergulho para, um estado de ânimo extremamente particular, que conduz a alma de modo obscuro e misterioso, enigmático para o encontro com o SER pessoal e divino. Stinissen (1996) esclarece que a noite pode ser entendida como um símbolo intraduzível, gerador de circunstâncias e emoções gradativas: primeiro o ponto de partida da jornada arriscada da alma solitária; em seguida, o guia e a mediadora entre amante (alma) e amado (Ser/ Deus) e a consequente desnaturalização da linguagem; o passo seguinte é uma espécie de estranhamento próprio de quem vive uma experiência indizível (Stinissen, 1996).

É uma linguagem que finge revelar algo que deve continuar oculto e resguardado, sugerindo um mistério, ao mesmo tempo, comunicando ilimitadamente as representações ordinárias da experiência. Essa é a dialética da noite escura e também ditosa, contrastando entre a obscuridade da noite com a luz do dia e das chamas que ardem no coração, encontrada na narrativa em estudo (Stinissen, 1996).

Em cada parte, observamos um deslocamento do personagem para um local mais profundo do seu ser, ao mesmo tempo em que ele se desloca fisicamente de um lugar para o outro; de sua casa para o hotel, a floresta, a colina, o sítio, o depósito, a colina... sua adaptação ao espaço físico é narrada pelas transformações internas expressas pela sensações corporais e pela compreensão de uma nova palavra. Sim, a palavra.

Inicialmente, a comunicação com o espaço exterior se dá por meio do sapato. Na escuridão é pelo sapato que Martim percebe onde pisa: “Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra” (ME, 2015, p. 19). Já de início, percebemos a preocupação com a comunicação, palavra que etimologicamente vem do latim ‘*comunicare’* derivada de ‘*comunis’* que significa ‘público, partilhado por muitos’. *Communicare* pode ter o sentido de "dividir alguma coisa com alguém", uma vez que a comunicação pressupõe movimento: alguma coisa passe do individual ao coletivo ou a outrem. Assim, abrange o campo léxico de *mutaremutare*, abarcando as ideias de “mover”, “mudar” e “trocar” (Houaiss, 2005, v. digital).

Parece haver na pluralidade de significados da palavra comunicação as formas de um movimento de mão dupla: de dentro para fora e de fora para dentro, como uma partilha que em sua própria expansão e extensão: “Com o corpo advertido o homem esperou que a mensagem de seu pulo fosse transmitida de secreto em secreto eco até se transformar em longínquo silêncio; seu baque terminou se espraiando nas encostas de alguma montanha” (ME, p. 18).

Durante sua jornada, Martim vive intensamente esses movimentos de expansão e retração, semelhante à pulsação de um coração, embora muito confuso, ele permanece humano: “Sem insistir demais, tentou atingir a noção dos últimos quartos como se ele próprio se tivesse tornado grande demais e espalhado, e, por algum motivo que já esquecera, precisasse obscuramente se recolher para talvez pensar ou sentir” (ME, p. 16).

A experiência de Martim, narrada em três etapas ou nos vinte e sete capítulos, pode ser entendida como uma síntese da história de cada ser humano desde a sua criação, conforme narrado nas Sagradas Escrituras (faremos uma análise a esse respeito). Em "Como se faz um homem" relata os acontecimentos logo após o rompimento de Martim com a sociedade; é a etapa de total isolamento interior, de profundo questionamento e tentativa de linguagem com a própria consciência, de rudes trabalhos físicos na fuga e no campo, de percepção de sua individualidade e singularidade, ainda de modo egoísta, como criança centrada em si mesmo; a segunda "Nascimento do Herói", podemos sinalizar que é a fase de criação do homem, de reconstrução de Martim como pessoa, e sente necessidade de ligar-se afetivamente ao outro.

Nesse processo, a Vitória e a Ermelinda têm importante papel, fazendo-o sentir-se herói, capaz de sacrifício e destinado a uma missão existencial é a terceira parte "A Maçã no Escuro". Após a chegada dos policiais, ocorre uma ruptura com a nova identidade de herói que Martim criara para si, ele assume seus atos e é levado ao convívio com os outros. O fluxo da consciência de Martim nos remete às nossas fraquezas, limitações e necessidade de mudança e de superação. Não adianta fugir.

E nesse movimento de emergir e submergir na escuridão das profundezas de Martim, prosseguimos na análise.

> Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.
> Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro. (ME, p. 9)

Neste fragmento já percebemos como a romancista integra o homem ao espaço, à natureza vegetal e animal, é como se os três fossem um só corpo.

3.2 MARTIM

O nome diz muito sobre quem somos. Ele nos apresenta ao outro e, na maioria das vezes, nos revela. *"*Todas as pessoas são anônimas. Porque ninguém é o outro e o outro não conhecia o outro" (Clarice Lispector apud Santos, 2013, p. 105). Relacionado à mitologia romana, Martim significa "guerreiro", "dedicado ao deus

Marte". Tem sua origem do latim, deriva do diminutivo do nome do deus da guerra ‘Marte’ – ‘Martinus’, por isso associado à guerra.

E quem é Martim? Qual sua guerra? Contra que ele luta? Ou pelo quê?

Martim é o protagonista caracterizado por ser um homem atormentado, cansado da vida, em fuga. Ele trava uma guerra interior. Durante sua fuga, observamos que ele pretende dar um destino ao vazio existencial que o perturba e, portanto, busca se abstrair sem, contudo, conseguir fugir dos pensamentos e da linguagem. No entanto, primeiro é preciso o silêncio. “Até que – como quando um relógio para de bater e só então nos adverte que antes batia – Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença” (ME, p.11). Martin luta contra si mesmo. Não consegue acreditar no que fez, nem mesmo se de fato o fez, por isso foge.

> Aquele homem andou léguas deixando o casarão cada vez mais para trás. Procurou andar em linha reta e às vezes se imobilizava um segundo agarrando com cautela o ar. Como andava nas trevas não poderia sequer adivinhar em que direção deixara o hotel. O que o guiava no escuro era apenas a própria intenção de andar em linha reta (ME, p 14).

Na sua trajetória de fuga e de tentativa de esquecimento de seu passado, ele busca se reconstruir, criando um novo mundo exterior e interior. “Com a mansidão de um escravo, ele fugia. Certa doçura o tomara, só que ele vigiava a própria submissão e de algum modo a dirigia” (ME, p. 14).

Os primeiros momentos da fuga eram percebidos apenas pelo corpo. “Já caminhara horas, o que pôde calcular pelos pés grossos de cansaço” (ME, p. 14). A percepção que Martim tem da sua jornada e das suas emoções são comandadas pelo corpo. “Pelos pés ele entrou em contato com esse modo de ceder e poder ser moldado que é por onde se entra no pior da noite: na sua permissão” (ME, p.14).

Esforça-se por recuperar a linguagem e sua capacidade de comunicação com o mundo e com os outros.

> Mas numa desconfiança sem motivo inteligível ele aparentemente achou mais prudente comunicar-se com a situação através do tato: de olhos fechados, deslizou dedos graduais pela terra que agora, em sinal promissor, que ele não entendeu mas aprovou, lhe pareceu menos fria e menos compacta (ME, p. 16).

Após a fuga desesperada durante a noite e, exausto, cair no chão de sono e cansaço, Martim tem um pensamento. Quando compreende que é um ser pensante, nem acredita.

> Hoje deve ser domingo! Pensou com súbita altivez como se o tivessem ofendido na honra. Tratava-se de seu primeiro pensamento claro desde que deixara o hotel. Na verdade, desde que fugira, era o primeiro pensamento que não tinha mera utilidade de defesa. De início, aliás, Martim até não soube o que fazer com ele (ME, p.21).

E surpreende-se quando percebe sendo capaz de conversar. “Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria” (ME, p. 27). Em uma cavalgada de inspeção pela fazenda em companhia de Vitória, Martim tem súbita consciência de que está conversando. “Sem que tivesse havido um instante sequer de interrupção na conversa sobre as valas, a mulher falou sobre a seca, e ele ouviu-a, e concordou. Martim notara que ambos já estavam “conversando”. (ME, p. 96, grifo da autora)

Flutua entre o sentimento de ódio e de amor piedoso por si. É um conflito comumente vivenciado na trajetória da noite escura, conforme cita São João da Cruz (2014), “Vendo-se imperfeitos, zangam-se consigo mesmos, com impaciência pouco humilde; e chega a ser tão grande essa impaciência contra suas imperfeições que quereriam ser santos num só dia. … Não têm paciência para esperar.” (I, 5).

Ele carrega a culpa por ter cometido um crime que luta para esquecer, sem demostrar arrependimento, porém, buscando compreender o porquê de seus atos. Para recuperar sua história pessoal, ele escreve como forma também de não esquecer as conclusões às quais chegou durante a jornada.

> Escreveu menos ainda: “Coisas que tentarei saber: número 1.”
> Então aconteceu que Martim sabia qual era a primeira coisa a procurar saber mas não conseguiu dar-lhe um nome.
> Mesmo assim insistiu em continuar e, ao lado da “coisa número 1” a tentar saber, escreveu “Aquilo”, pois o que ele conseguia era aludir (ME, p. 143 grifo da autora).

E vence sua batalha pessoal, transformando-se em um ‘novo’ homem. Agora já adquiriu uma linguagem. “Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro” (ME, p. 240).

Aproveitamos para trazer o significado do nome das duas mulheres que interagem com Martim e contribuem para o aprendizado do protagonista. O nome de Ermelinda é de origem germânica, significando "proteção universal" ou "a bela que protege". É composto pelos elementos "*ermen*" (universal, inteiro) e "linda" (bela, protetora) cuja raiz da palavra "*lind*", "*lent*", contém o sentido de "serena, delicada", tal como a personagem é apresentada na narrativa. Ela é descrita como frágil, intensa,

determinada, solar, cheia de vida, e tende a deprimir-se quando não alcança os seus desejos; tais descrições ocorrem ao longo da narrativa.

O nome Vitória significa "conquista" ou "triunfo". De origem no latim victoria, ecoa força e sucesso. Geralmente, aqueles que recebem esse nome são pessoas determinadas, confiantes e capazes de superar desafios. A personagem Vitória possui essas características.

3.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

O ato criativo exige ousadia, coragem, experimentação, tentativa e erro. O acerto é consequência. Martim precisa criar para si um mundo inteiro, como o próprio Deus da narrativa bíblica.

> [26]Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra (Gn1, 26).

A espinha dorsal da narrativa é o crime. Dele emergem todos os conteúdos existenciais e para ele convergem as reflexões subjetivas do protagonista e das duas mulheres que interagem com ele. Vitória é a razão e o faz lembrar do seu crime e do perigo de ser denunciado. Ermelinda é o coração. Ela quebra a pedra que há no coração do homem em fuga e também no da Vitória. Ele procurando não lembrar de ter cometido um crime e querendo criar um mundo novo para si e elas querendo entender o amor.

É no fluxo da consciência de Martim e das mulheres que a narrativa flui como um rio. Embora haja uma referência temporal cronológica, o tempo psicológico é o que prevalece contribuindo para uma excepcional riqueza existencial de ficção e para o rompimento da linearidade do conteúdo ficcional. Tudo parece um tanto confuso, sem sê-lo. Assim como na vida, a fluidez dos pensamentos não é linear e divaga por questões relativas à vida, morte, prazer, desprazer, eu, os outros, esperar, desesperar, agir, não-agir, negar, afirmar, medo, coragem, tempo, não-tempo.

> Enquanto isso, erguendo a lamparina acima da cabeça, Martim parecia quase tão grande quanto o depósito. Lenha úmida se amontoava perto da enxerga que ele olhou com sensualidade como se não dormisse há anos. O próprio depósito de lenha cheirava a sapateiro. Se aquele homem ainda se lembrava de como era o mundo – naquele quadro havia alguma coisa a que ele certamente responderia se ainda fosse gente. Aquilo que o homem aprendera e não esquecera de todo, ainda o incomodava; era difícil esquecer. As

> coisas simbólicas sempre o haviam incomodado muito. Mas estava tão bruto quanto a comida que lhe pesava no estômago. Quando soprou a lamparina, a escuridão se fez cheia de vento pela janela. E como se trevas encontrassem outras trevas, o cansaço derrubou-o com alguma misericórdia no sono (ME, p. 64).

Um caminho possível de análise da obra é olhar para ela como sendo um palimpsesto. O palimpsesto de Gerard Genette (2010) é uma espécie de releitura de uma obra principal, criando assim uma secundária. O autor explica que o objeto da poética não é o texto em si, e sim, com o que ele dialoga, ou seja, o arquitexto – conjunto das categorias transcendentes, como tipos de discurso, modos de enunciação gêneros literários, entre outros. Do arquitexto é destacado cada texto singular. O autor sugere que o objeto é a transtextualidade, ou "a transcendência textual do texto" (p. 12), tudo o que é posto em relação manifesta ou secreta com outros textos.

Citamos por primeira transtextualidade a intertextualidade, definida por Julia Kristeva (2012), como uma copresença entre dois ou vários textos, sendo uma presença real e explícita de um texto em um outro. A Segunda das transtextualidades é o paratexto, baseado na relação que o texto mantém com elementos acessórios do próprio texto: título, subtítulo, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, e outros. A terceira relação é a metatextualidade: entendida como a relação que liga um texto a outro texto, sem citá-lo, ou sem nomeá-lo. A quarta, a hipertextualidade é quando de um texto A (hipotexto deriva um texto B (hipertexto). Os hipertextos são, portanto, todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. A quinta é a arquitextualidade, a relação capaz de articular uma menção (paratextual), tal como um comentário.

E qual seria o hipotexto a que a obra em estudo realiza uma releitura?

Segundo a teóloga Tania D. Jordão (2019), na obra em estudo há uma sobreposição da trajetória reflexiva do fugitivo Martim (como se faz um homem) sobre as narrativas criacionais bíblicas, presentes em Gênesis, e sua vivência passional (nascimento do herói) está sobreposta à paixão de Jesus, nos Evangelhos.

Viera (1988) destaca o caráter universalista da escritora Clarice Lispector que tinha por hábito utilizar todos os elementos que pudessem de algum modo contribuir para sia ação criativa. Nas palavras do crítico, "a obra de Clarice Lispector é um testamento ao seu calibre nacional, internacional e modernista como escritora que aproveitava tudo ou adaptava aquilo que pudesse ser investido na criação de sua

prosa original". E continua demonstrando que a linguagem clariceana revela sua intimidade com a literatura e a cultura hebraica. Logo, não seria impossível percorremos esse caminho verificando esse diálogo.

Voltamos, então, ao ensinamento de Kristeva (2012) para quem um texto é sempre um mosaico composto de outros textos que, assim costurados, formam um novo texto. Imbuídas desse entendimento, damos continuidade à nossa análise.

3.3.1 O narrador

Narrar uma história é revisitar não apenas fatos, sentimentos ou impressões. É navegar pelo túnel do tempo.

> … o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro.
>
> Machado de Assis, Esaú e Jacó[18]

Também nesse romance o narrador é em terceira pessoa, pois o personagem ainda não criou a própria linguagem e usa as palavras dos outros contrariado, ou não sabe qual utilizar, como ocorria com a Joana, do livro anterior. O narrador é, então, onisciente e onipresente, fala pelo personagem, é a sua voz. É pela voz do narrador que o leitor tem conhecimento do fluxo da consciência do protagonista e das mulheres e pode mostrar ao leitor todos os eventos circundantes (externos). Tal recurso permite uma visão ampla dos fatos, uma análise mais objetiva e concede ao leitor acesso aos pensamentos e reflexões de Martim acerca da vida passada e presente, a morte, a liberdade em fuga e a culpa, enquanto se questiona sobre qual o sentido de sua existência. Como criar um mundo para si?

> Ainda nesse mesmo dia Martim ficara de pé na sacada procurando, com inútil obediência, não perder nada do que se passava. Mas o que se passava não era muito: antes de começar a estrada que se perdia em suspensa poeira de sol, apenas o jardim nada mais que contemplável; compreensível e simétrico do alto da sacada; emaranhado quando se fazia parte dele – e esta lembrança o homem há duas semanas guardava nos pés com aplicação cuidadosa, conservando-a para um uso eventual (ME, p. 9).

[18] Obras completas. Machado de Assis. Esaú e Jacob (1904). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1954, p. 27.

Como a narrativa segue o fluxo de consciência, o narrador troca de assunto de repente e, às vezes, retoma-o bem mais adiante e em contexto que parece sem conexão com o instante em que foi citado primeiramente. Este corte repentino pode representa a fluidez mental.

> Mas enquanto o homem dormia o carro se tornava enorme como é gigantesca uma máquina parada. E de noite o jardim era ocupado pela secreta urdidura com que o escuro se mantém, num trabalho cuja existência os vaga-lumes inesperadamente traem; certa umidade também denunciava o labor. E a noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível. Foi nessa noite que, atingindo o hotel vazio e adormecido, o motor do carro se sacudiu. Lentamente o escuro se pusera em movimento (ME, p. 9).

Nessa pequena amostra, vimos o narrador dizer primeiro que o homem dorme e somente depois relatar o encontro do hotel, quebrando a cronologia dos fatos.

A voz do narrador é prevalente, principalmente, porque durante toda a sua jornada Martim rejeita a linguagem convencional sua e dos outros por duas razões bascas: por querer apagar a razão de sua fuga e por acreditar que ela compromete a nova verdade das coisas, a verdade criada por ele. Começa, então, a criar uma linguagem própria e de acordo com o mundo que está criando para si; a mentira que cria passa a ser a nova verdade e as palavras reinventadas suprem sua necessidade de comunicação.

Em alguns poucos eventos, o Homem consegue travar um diálogo, conversa com as pedras e com seus pensamentos enquanto cria seu novo mundo. Depois ao chegar ao sítio. Na segunda parte, há o discurso direto, pois Martim já criou algumas palavras e começa a se comunicar com o outro. Ainda é um diálogo um tanto rude, motivado pela necessidade física de sobrevivência, como podemos ver no fragmento seguinte, falando com o serviçal de Vitória, ao chegar ao sítio e solicitar água e comida.

> Com a agudez que a fome dera à sua percepção, Martim não se deixou ludibriar: uma comunicação muda se estabelecera entre ambos como dois homens numa arena, e aquele que não o olhava aguardava para poder saltar. Um leve prazer de raiva tomou então Martim, em vaga promessa de luta que ele só conseguiu manter por um instante. Ter tido uma sensação de força cobriu sua testa de suor frio. Uma alegria levíssima pôs-lhe algum cinismo no rosto.
> – De quem é este sítio? perguntou cedendo afinal ao silêncio mais poderoso do outro.
> O homem descalço não estremeceu sequer. Afastou devagar o prato, enxugou a boca farta:

> – Isto tudo é dela, disse lento fazendo um gesto com a cabeça, e Martim, seguindo com os olhos franzidos a direção apontada, viu agora de mais perto a figura no alpendre.
> Sou daqui também, acrescentou o homem acompanhando a informação com um falso bocejo.
> Quem fizesse o primeiro movimento dúbio teria dado direito ao outro. A tarde estava linda, clara.
> – Eu me perdi, disse Martim suave.
> – Saindo de Vila muita gente se perde por aqui, disse o outro ainda mais suave.
> – De Vila?
> – De Vila Baixa, disse o homem apontando vagamente a cabeça para a esquerda, e pela primeira vez erguendo os olhos com uma desconfiança declarada.
> Martim olhou, e à esquerda nada havia senão a infinita extensão de terra, o céu mais baixo e mais sujo. Sentindo-se examinado, tornou-se ainda mais macio:
> – Foi o que me aconteceu, disse. Vou voltar para Vila Baixa. Mas antes queria um pouco d'água. Quero água! disse-lhe então arriscando-se totalmente.
> O homem olhou-o com fixidez. Em trégua de luta, mediu a sede do outro. No seu olhar não havia misericórdia mas humano reconhecimento – e, como se as duas lealdades se encontrassem, olharam-se limpos nos olhos. Que aos poucos foram se enchendo de alguma coisa mais pessoal. Não era ódio – era um amor ao contrário, e ironia, como se ambos desprezassem a mesma coisa.
> – Só lá dentro, disse afinal o trabalhador (ME, p. 45).

Nesse fragmento observamos a lentidão, ou melhor, os vazios, os espaço de reflexão das personagens e as análises que ambas fazem da situação enquanto estudam um ao outro, como quem deseja prever a reação do seu opositor, antes de proferirem a próxima fala.

Já com Vitória, a conversa é mais seca. Ele fala o mínimo necessário: Para o fragmento não ficar muito longo, fizemos alguns cortes, excluindo a descrição das sensações e impressões entre as personagens.

> – Que é que o senhor deseja, perguntou uma voz baixa e serena.
> Sem susto nem pressa, Martim voltou o corpo todo. E seu rosto defrontou um rosto inquisitivo de mulher. Atrás de si, sentiu o homem parado em guarda. Acercou-se do alpendre, gingando devagar. A fome acendia-lhe os olhos em grande malícia, os lábios escuros sorriram rachando. Ao pé do alpendre, o chão estava coberto de papoulas púrpuras, caídas e amontoadas. Aquela visão pareceu ao homem a da fartura e da abastança. Olhou as flores vivas, umas despetaladas, outras ainda por abrir, em desperdício tranquilo: seus olhos piscaram de cobiça. Percebia tudo ao mesmo tempo, gingando, gozando a limpidez dos olhos que era a da própria luz.
> Mas, sem que soubesse de onde, aparecera de alguma parte uma
> (...)
> O vento e o silêncio os rodeavam. O homem sungou o cinturão.
> – Então, que é que o senhor deseja.

> – Eu estava olhando, respondeu sem pudor.
> E aprumou o torso fazendo um esforço de ser citadino.
> – Disto eu sei, disse a mulher no alpendre.
> – Ele estava com sede, é o que diz, falou o homem atrás de Martim, e a mulher ouviu-o sem no entanto desviar os olhos do estrangeiro.
> – Já bebi, disse este com alguma candura, apontando a lata vazia. O sol estava quente, acrescentou mudando a posição das pernas.
> Martim tinha uma qualidade de cujo gozo não usufruía porque essa (...) (ME, p. 47-48)

A conversa começou atravessada, um estudando o outro. A continuação não foi diferente, permaneceu áspera. Ambos em estado de alerta, desconfiados.

> A mulher do alpendre olhou-o então com muita frieza:
> – Que o senhor bebeu, eu também sei.
> De algum modo tudo o que ainda iria suceder àquela mulher já estava acontecendo naquele instante. Ele o percebeu do seguinte modo indireto: passou a mão pela testa.
> O excesso de água bebida borbulhava dentro dele, e deu-lhe uma náusea que se confundiu com uma avidez de sono ou de vômito, e a seu rosto uma bondade de sofrimento, como uma auréola:
> – Bem, disse então Martim virando-se sem pressa, adeus.
> Vitória pareceu despertar:
> – Que é que o senhor queria?
> O olhar de ambos se cruzou e se penetrou sem que um encontrasse nada no outro, como se os dois já tivessem visto muitos outros rostos. Ambos pareciam saber por experiência que aquela era uma das muitas cenas a serem esquecidas. E como se ambos soubessem o que significa essa capacidade de isenção, sem se dar conta do motivo, um procurou calcular a idade do outro.
> (...) (ME, p. 48).

A intuição dos dois estava a flor da pele, ambos perceberam que haveria problema, mesmo que ainda não fosse possível ter consciência dele, ou sequer imaginá-lo. A conversa prolongada e hesitante durou alguns minutos e muitas pausas. Por algumas vezes Martim quase foi embora e era chamado de volta com mais uma nova pergunta.

> [...]
> Os cachorros arfavam de língua quente à mostra.
> – Eu estava procurando trabalho, respondeu Martim preparando-se para ir embora. Há trabalho aqui?
> – Não.
> Olharam-se nos olhos sem receio.
> – O jardim está precisando, disse ele à medida que se afastava, e já de costas para a mulher.
> – O senhor é jardineiro?
> – Não, voltou-se ele em vaga expectativa.
> De novo olharam-se. Por um instante pareceu-lhes que para sempre estariam ali se defrontando, tão definitiva era a posição de cada um; os cachorros ali. Martim ouviu uma risadinha de criança ou de mulher.

Olhou para a mulata mas esta estava séria, com os olhos quentes. A sebe se mexera com a criança dentro.
– Quem lhe mandou? perguntou Vitória.
– Ninguém, disse o homem, e se ainda se mantinha de pé era sustentado pela rubra tranquilidade das papoulas.
– Que é que o senhor sabe fazer?
– Mais ou menos tudo.
– Estou perguntando sua profissão, disse um pouco áspera.
– Ah.
[...]
Parecera-lhe, com muita inteligência, que o único modo de não cair no chão seria ficar parado, e que seria estratégico deixar os acontecimentos lhe sucederem.
– Então? repetiu a mulher mais impaciente.
Ele olhou-a sem expressão, até que pouco a pouco seus olhos foram se apertando de um modo cômico:
– Sou engenheiro, minha senhora.
Ela pareceu levemente escandalizada. Examinou-o com curiosidade. Ele sustentou sem esforço o olhar. Talvez ele tivesse percebido que a impressionara, porque um ar de insolência fez seu rosto sorrir um pouco bestial e feliz como se ele tivesse ultimado uma coisa difícil.
– O senhor é engenheiro.
– Pois é o que eu disse, respondeu o homem sem arrogância.
[...]
– Não tenho trabalho para engenheiro.
O homem voltou-se para ir embora e, sem interromper os passos, repetiu sem nenhuma insistência:
– Faço de tudo.
– Tenho um poço de construção parada, disse ela subitamente cheia de desconfiança e curiosidade.
Ele de novo interrompeu os passos e voltou-se. O fato de, com uma simples palavra sua, ela poder fazê-lo andar ou parar, começara a irritar a mulher. De algum modo a docilidade do homem lhe parecia uma afronta.
– Endireito poço, sacudiu ele a cabeça.
– O curral está caindo! disse ela ainda mais desconfiada.
– Eu vi.
– Às vezes quero que me cacem umas seriemas, desafiou atenta.
– Posso dar os tiros.
– Também preciso de umas pedras bem colocadas no riacho para dar força à água, disse ela então com frieza.
– Pode-se pôr.
– Mas o senhor é engenheiro, não me serve! disse em leve cólera.
(...) Foi, pois, com alguma relutância que, passando a língua pela boca cheia de desejo, ele afinal virou as costas para as papoulas.
– Espere, disse a mulher.
Ele parou. Olharam-se.
– Eu não pago muito.
– Mas dá casa e comida, disse entre perguntando e afirmando.
(...) Vitória estava insultada pelo modo como ele a fizera aprumar a cabeça.
– Dou, disse afinal muito devagar.
– Está tratado, disse o homem agarrando-se com um esforço de unhas a uma derradeira lucidez.
– Eu é que direi se está ou não tratado. De onde é que o senhor vem?

> – Do Rio.
> – Com essa pronúncia?
> Ele não respondeu. Pelos olhos ambos concordaram que era mentira. Mas Vitória pareceu obstinadamente não tomar conhecimento de sua própria perspicácia. E procurando tranquilizar-se, fez mais uma pergunta:
> – Além de ser engenheiro, o senhor tem trabalhado como o quê?
> Os olhos do homem piscaram claros e quase infantis:
> – Faço de tudo, disse.
> [...]
> – Mas já construiu poços! perguntou indicando-lhe autoritariamente qual deveria ser a resposta.
> – Já, disse então o homem mentindo como ela quisera (ME, p. 48-51)

Durante a conversa com Vitória, a doma da fazenda, os espaços vazio permanece, reforçando a presença do tempo psicológico de ambos, com sias reflexões e análises, mais uma vez, um estudando o outro. Na verdade, não consideramos tais espaços como sendo de silêncio, já que o narrador nos apresenta as respectivas ebulições interiores.

A esse respeito e recapitulando o conceito de tempo de Nobert Elias (1998), podemos observar pelo modo de narrar que há, ao mesmo tempo, uma urgência de resolução (ele fica ou não no sítio) e a lentidão do processo em curso, unido ao tempo psicológico de Vitória e de Martim, um analisando o comportamento do outro. O narrador estabelece uma relação de simultaneidade entre o tempo cronológico da conversa entre as duas personagens e o tempo psicológico revelando o diálogo interior e individual de cada uma delas. A morosidade do desfecho convida o leitor a participar e a torcer imaginando diferentes situações vindouras.

4.3.2 As repetições

O ofício do escritor é duro, concreto como quem lapida uma pedra preciosa para extrair delas o brilho mais puro e intenso. É ato contínuo. “Você talvez desconheça que tem um centro de si mesma e que é duro como uma noz de onde se irradiam tuas palavras fosforescentes” (Clarice Lispector *apud* Santos, 2013, p. 11).

O recurso das repetições é muito utilizado, parece fazer parte do estilo da ficcionista. Não nos referimos apenas às repetições de palavras de modo sucessivo, mas também às perguntas e a alguns vocábulos. Sem a pretensão de desenvolver uma análise estilística, apresentamos a estatística de repetição de algumas palavras as quais contribuem para a construção do universo simbólico da espiritualidade.

A palavra ‘homem’ foi citada mais de oitocentas vezes (882) em lugar do nome Martim; verdade (272); noite (127); silêncio (123); sombra (25), escuro(a) (93 + 28 = 121); Deus (113); escuridão (78); luz (81); liberdade/ livre (41 e 52 respectivamente); pedra (91); água (51); seca (49). Esses são apenas exemplos de palavras que compõem o campo simbólico da narrativa e a unem ao universo das temáticas espirituais.

Observamos que a repetição da palavra ‘homem’ não necessariamente individualiza Martim, pois na maioria das vezes é usada para generalizá-lo, como representação da humanidade, uma vez que seus conflitos interiores e suas ações podem ser, e o são, pertinentes a qualquer pessoa. Também nesse sentido, o erro de Martim remete à queda do Homem do paraíso: Adão por desobediência e soberba; Caim mata o irmão por inveja, soberba e ira. Ambos buscam criar um novo mundo após a queda.

O conjunto de palavras “noite, escuro, escura, sombra e escuridão” remente, na obra, a um mesmo campo semântico conotativo: ao mergulho profundo no interior da alma que busca uma forma de conhecimento e de reconhecimento de si e do outro; a busca do encontro consigo e com o amado (o criador).

A verdade é confrontada no silêncio. Martim busca sua própria verdade, não aquela que ele inventou ou criou. Persegue a que lhe conduzirá à luz da sabedoria genuína, à liberdade plena, sem fuga, sem disfarces e sem mentira.

Nesse sentido, podemos entender os diálogos de Martim com as pedras como sendo uma busca por estabilidade, por segurança, por permanência, já que seu interior parece um vulcão de sentimentos não compreendidos e não nomeados, ou seja, vive o caos. As pedras também podem representar a base, a pedra fundamental para a reconstrução de Martim. Não devemos olhar para elas como singelos objetos, na linguagem clariceana, minuciosamente lapidada pela autora, tudo são símbolos intensamente significativos os quais buscam revelar a complexidade da existência humana.

A água flui como um rio de pensamentos, sensações, emoções... ela destrói e constrói. Ela purifica, vivifica, pois a vida nasce das águas. A água não pede licença, ela invade. A realidade de Martim e ele próprio foi levado e lavado pelas águas e, sedento de purificação e transformação, permite-se banhar com a chuva que encerra o período de seca.

> Perguntou-se curioso se ainda naquela noite choveria. Como não sentia coragem de sair do agasalho do bosque, soube que a chuva viria encontrá-lo ali indefeso. E a essa ideia, de novo recomeçou a tremer com medo do escuro e da chuva. Também ele, igual aos outros – pois lhe tinham contado que mesmo aos mais vigorosos acontecia, e os marinheiros sabiam disso. (ME, p. 183).

Depois da grande chuva, a vida de Martim mudou de rumo. Os policiais chegaram e a verdade foi revelada. A chuva pôs tudo em seu devido lugar. “Aliás, depois da grande chuva, cada coisa tranquila estava no seu lugar, e a Martim pareceu mesmo plausível a hipótese de, em vez de fugir, simplesmente avisar a Vitória que ia embora” (ME, p. 234).

Não precisou mais fugir de si e nem dos outros.

3.3.3 Palimpsesto

A linguagem é simbólica, pois reflete o mundo. O mundo é tudo que poderia ser, ou tudo que penso ser. Para Nobert Elias (1998), os símbolos sociais são a forma dominante de comunicação humana, e os homens se inserem num mundo de símbolos que eles mesmos criaram e dos quais são dependentes.

No início desta seção (3.3), comentamos acerca da definição de palimpsesto, hipertexto e intertextualidade. Nesta subseção, desenvolvemos nossa análise, procurando demonstrar o diálogo ou a tessitura, ou o mosaico elaborado por Clarice Lispector com as narrativas bíblicas já mencionadas e outros textos, como por exemplo, Odisseia.

Palimpsesto: palavra grega significando de novo, ou seja, riscar de novo, polir de novo. Designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização. De onde vem a ideia de desenvolver este tipo de interpretação do texto clariceano? Primeiro lendo e “ouvindo” críticos contemporâneos e que conheceram a autora, alguns pessoalmente; segundo, com os estudos de teoria literária; terceiro, pesquisando tudo o que se “fala” e escreve sobre ela e sua obra; e, quarto, buscando nos apontamentos da disciplina “Escrita Criativa”, ministrada pelo Prof. Dr. Alexandre Faria, em 2021. Para este estudo haveria de ter um aspecto diferenciado e pouco difundido para abordar a obra que atendesse aos objetivos da pesquisa.

Revendo a dissertação de mestrado, deparamo-nos com algumas releituras e reescritas realizadas por Clarice Lispector em seus próprios textos e concluímos que

a ficcionista tem esse hábito, pois ela reconstrói, reconta e reinterpreta seus escritos. Nesse exercício de aprimoramento, há uma superposição de significados, temas recorrentes e personagens que reaparecem em diferentes contos. Citamos como exemplo o conto *Antes da ponte Rio-Niterói*, parte integrante do livro *A via crucis do corpo*, já havia sido publicado em jornal com outro título e enredo. O conto foi publicado primeiramente em 03 de fevereiro de 1973, na seção de crônicas no Jornal do Brasil, assinada por ela, sob o título de *Um caso para Nélson Rodrigues*: em 1974, fez parte do livro *Onde estivestes de noite*, intitulado *Um caso complicado* e, no mesmo ano, ganhou o título *Antes da ponte Rio-Niterói* ao ser incluído em *A via crucis do corpo*. A prática de reescrita e transformação do texto original, pode ser observada também em *A Bela e a Fera*, no qual ela, perseguindo um olhar que a satisfaça sobre a existência humana, recria seis próprios contos.

Em relação à obra *A maça no escuro*, citamos como exemplo a tese de Tânia Jordão (2019) e com ela dialogamos na reflexão e na análise. A proposta de Jordão (2019) sinaliza o livro do Gêneses como base para a construção da primeira parte da obra em estudo. Nesse livro, encontramos os mitos criacionais de duas fontes distintas, no entanto, para esta análise as duas fontes[19] estão presentes e intrincadas não importando a sua distinção.

Como já comentamos, Martim erra e pensa ter cometido um crime e, portanto, foge para não ser preso. Tenta esquecer o mal feito e apagar de sua vida esse episódio. Na próxima seção, analisamos a jornada de Martim na reconstrução de si e de seu mundo.

3.4 A JORNADA

A fuga de Martim pode simbolizar a fuga que empenhamos para fugir daquilo que deveríamos ser. Precisamos fazer o caminho de volta, ou o caminho de encontro com a verdade interior da qual não podemos fugir.

> A luxúria de estar vivo me espantava na minha insônia, sem eu entender que a noite do mundo e a noite do viver são tão doces que até se dorme, que até se dorme, meu Deus.
>
> Clarice Lispector [20]

[19] Conforme consta em nota da Bíblia de Jerusalém (2021, p. 35-37), a primeira fonte está delimitada em Gn 1, 1-2, 4a e Gn 3, correspondendo o plano semanal e terminando no sábado; a segunda, Gn 2 4b, relatando a queda e o castigo.
[20] Santos, opus cit, p. 135.

Na primeira parte, Martim cria para si todas as coisas como forma de criar um mundo adaptado à sua nova condição: caído, fugitivo, expulso, por sua ação, do seu mundo anterior à queda, fora do seu paraíso pessoal original. Portanto, precisa criar para si um novo paraíso onde não haja referência ao seu crime. Jordão (2019) destaca a organização da ação de Martim realizada por Clarice Lispector, pois esta é apresentada em uma sequência temporal em sucessivas semanas, e também aquilo que é criado apresenta uma ordem lógica, permitindo estabelecer uma relação entre a narrativa bíblica do Gênesis e a obra clariceama.

Após o crime e o início da fuga, a narrativa começa sinalizando o sono profundo. Martim mergulhou em sono profundo e a única voz que ouvia era dos bichos e do seu interior. Até então, não nos é revelado nenhum detalhe além do seu cansaço e sono profundo.

> Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.
> Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro (ME, p. 9, grifo nosso).

Até chegar ao hotel, decorrem duas semanas. Observamos que quem pensa é o corpo, por meio da voz do narrador, ele irradia e a expressão “assim, pois, eu” (ME, p. 10) remete ao próprio criador: aquele que é! O criador é o centro.

Entorpecido pela exaustão, a única visão que tinha do lugar era o jardim. “O jardim não passava ainda de um esforço de sua memória, e o homem olhou quieto, adormecido. Um ou outro vaga-lume tornava mais vasta a escuridão.” (ME, p. 10). Era necessário haver o jardim em evidente alusão ao Edem.

A experiência da fuga nos remete à narrativa da queda e ao momento em que Deus procura por Adão escondido no jardim e o questiona. Do mesmo modo, Martim, com medo de ser denunciado e encontrado, empreendeu nova fuga. “Aquele homem andou léguas deixando o casarão cada vez mais para trás” (ME, p. 14).

Também podemos relacionar a fuga de Martim à fuga de Caim, após matar Abel, (Gn 4, 1-16). Acreditamos haver maior correspondência entre esses dois fatos. Selecionamos os versículos em que Deus repreende Caim e ele torna-se um fugitivo errante.

> [9]Iahweh disse a Caim: "Onde está teu irmão Abel?" Ele respondeu: "Não sei. Acaso sou guarda de meu irmão?" [10] Iahweh disse: "Que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim! [11]Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. [12]Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra." [13]Então Caim disse a Iahweh: "Minha culpa é muito pesada para suportá-la. [14]Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra: mas o primeiro que me encontrar me matará!" (Gn 4, 9-14).

Mergulhado na escuridão da noite, no medo de ser encontrado, na culpa, no vazio, no desespero, Martim não parava. Ia “Sempre, além do chão que os passos alcançavam, era a escuridão” (ME, p. 14). A escuridão da alma em que ele mergulhara pela culpa e pelo caos que havia destruído e tomado conto de seu mundo particular anterior, empurrara-o para o mais profundo do seu ser, pois agora nada havia além da escuridão.

A escuridão em que Martim mergulhou difere da noite escura de Joana. Martim foge de si, Joana persegue a si mesma. Martim separou-se de seu mundo pessoal após seu crime e meteu-se na escuridão provocada por esse afastamento. Na simbologia da espiritualidade, a escuridão é a ausência da luz que, muitas vezes, ocorre por afastamento voluntário. Pode ser entendida também como ignorância, ou ausência de sabedoria. Podemos unir os dois simbolismos no caso do Martim, pois após o ato cometido e a fuga empreendida, ele vivenciou uma espécie de amnésia: esqueceu o porquê da fuga. Passou a negar a si mesmo a lembrança do ato e parte para criar uma nova realidade para si e bem distante da memória do passado.

Assim sendo, após o longo período de sono, a jornada de Martim na escuridão inicial segue até o topo da montanha. Ele só se dá conta de onde está após o nascer do sol. Antes mesmo que ele percebesse sua própria existência, ele percebe a pedra, a relva, a árvore, os pássaros. Percebe o mundo ao redor pelos seus sentidos, isto é, pelo corpo. Apresentamos alguns fragmentos a esse respeito:

> Já que não precisava de olhos, experimentou andar de olhos fechados (...) o homem sentia nas narinas aquela aguda falta de cheiro que é peculiar a um ar muito puro (...) Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra (...) (ME, p.14).

E pouco mais adiante:

> A cada movimento seu, o rosto ou as mãos encontravam algo enérgico que depois de empurrado voltava em leve golpe contra ele. Apalpou com dedos sábios: era um galho. (...) Não abrira ainda os olhos mas

> ao sentir o próprio entorpecimento reconheceu-se, e com relutância entendeu que estava acordado (...) (ME, p.15).

A descrição prossegue até que surge a luz do sol.

> Achou mais prudente comunicar-se com a situação através do tato: de olhos fechados, deslizou dedos graduais pela terra (...) E uma claridade bruta cegou-o como se ele tivesse recebido na cara uma onda salgada de mar. Estonteado, de boca aberta, aquele homem estava infantilmente sentado no meio de uma extensão deserta que se perdia de vista para todos os lados. Era uma luz estúpida e seca. E ele estava sentado como um boneco imposto no meio daquela coisa que se impunha (ME, p.16).

O vazio da escuridão, de não saber onde está é o "nascimento" do novo mundo de Martim. Relacionando à proposta de Jordão (2019) é o começo da Criação.

> [1]No princípio, Deus criou o céu e a terra. [2] Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas. [3]Deus disse: "Haja luz" e houve luz. [4]Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. [5]Deus chamou à luz "dia" e às trevas "noite" (Gn1,1-5).

Jordão (2019) sinaliza o primeiro dia da criação de Martim durante sua trajetória no descampado era um domingo**.** "'Hoje deve ser domingo' – chegou mesmo a pensar com certa glória, e domingo seria o grande coroamento de sua isenção" (ME, p. 20). Domingo é na tradição cristã o "dia do Senhor". Na tradição judaica, conforme a narrativa bíblica, o sábado é o sétimo dia: [3]Deus abençoou o sétimo dia e o santificou, pois nele descansou depois de toda a sua obra de criação. [4a]Essa é a história do céu e da terra, quando foram criados (Gn 2, 3-4).

Sem oposição à tese de Jordão (2019), já que compartilhamos do mesmo entendimento, acreditamos que o fragmento seguinte ilustre com mais exatidão a releitura da narrativa do Gênesis realizada pela romancista.

> Mas a verdade é que o descampado tinha uma existência limpa e estrangeira. Cada coisa estava no seu lugar. Como um homem que fecha a porta e sai, e é domingo. Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico (ME, p. 20, grifo nosso).

No entendimento de Jordão (2019) a liberdade de Martim ultrapassa a possibilidade de nomear s seres e dominá-los:

> Martim tem liberdade e possibilidade de escolher e determinar, tal qual o casal primordial do mito bíblico, entretanto, ainda que posteriormente possa-se relacionar sua ação à de Adão e Eva, em princípio ele se identifica com o próprio Criador, que inicia sua obra em um domingo,

> e, com ela, inicia o tempo, “o primeiro dia da semana” (Jordão, 2019, p. 64, grifo da autora).

Nesse transtextualidade entre a narrativa bíblica e o texto clariceano dessa primeira parte, Jordão chama a atenção para o refrão bíblico “e Deus viu que isso era bom” (Gn 1, 10. 12. 18. 21. 25) e em Gn 1, 31 “Deus viu tudo o que tinha feito: e era muito bom”. Conforme Martim ia criando seu mundo, o narrador comentava: “... parecia um idiota contente” e mais adiante: “Estar contente era um modo de amar; sentado, Martim estava muito contente” (ME, p. 18, 21) estar contente ainda ocorre mais 14 vezes. E durante a criação da sua nova realidade e seu mundo circundante ele ia ficando satisfeito: “então ficou satisfeito” (ME, p. 29, 31, 34 e mais 9 passagens

A narrativa clariceana prossegue na voz do narrador, pois Martim e até o sol estão mudos. A mudez interior de Martim se reflete até na ausência de pensamento. Toda a percepção é física, sensorial. “– Não sei mais falar, disse então para o passarinho, evitando olhá-lo por uma certa delicadeza de pudor” (ME, p. 24).

Ao pronunciar essa frase para o passarinho, Martim sentiu um estranhamento inexplicável. Contudo, permaneceu sentado na pedra, diante da vastidão do acampado. “Aquela coisa que ele estava sentindo devia ser, em última análise, apenas ele mesmo. O que teve o gosto que a língua tem na própria boca. E tal falta de nome como falta nome ao gosto que a língua tem na boca. Não era, pois, nada mais que isso” (ME, p. 24).

A dificuldade para nomear é semelhante ao pertencimento. O homem não pertencia a nada, nem a ele mesmo por não conhecer-se. Só nomeamos o que conhecemos.

> Só depois pareceu entender o que dissera, e então olhou face a face o sol. “Perdi a linguagem dos outros”, repetiu então bem devagar como se as palavras fossem mais obscuras do que eram, e de algum modo muito lisonjeiras. Estava serenamente orgulhoso, com os olhos claros e satisfeitos. Então o homem se sentou numa pedra, ereto, solene, vazio, segurando oficialmente o pássaro na mão. Porque alguma coisa estava lhe acontecendo. E era alguma coisa com um significado. Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo. Um homem estava sentado. E não havia sinônimo para nenhuma coisa, e então o homem estava sentado. Assim era. O bom é que era indiscutível. E irreversível (ME, p. 24, grifo da autora).

No processo de reconhecimento e de recriação do mundo, a solidão e o deserto são companheiros. Em Gn 2, 18. 20, Deus ordena que Adão tome posse do paraíso e nomeie todos os seres: “[20]O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu

e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse.” E vendo que Adão está só, faz para ele uma companheira. “[18]Iahweh Deus disse: "Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda." Todavia, para nomear é preciso ter palavras, é preciso ter linguagem, é necessário ter consciência da própria existência e do outro. A ausência de linguagem própria e dos outros faz com que Martim não consiga perceber-se por completo. Esse fato amplia o deserto, a secura e a solidão interiores. Nem consigo próprio ele podia conversar, dialogar, comunicar-se. Profundo vazio. Daí também a dificuldade para identificar os sentimentos. “É que aquele homem sempre tivera uma tendência a cair na profundidade, o que um dia ainda poderia levá-lo a um abismo (...) (ME, p. 25).

Na tentativa de compreender o que era a tal coisa que estava sentindo ele permaneceu sentado na pedra.

> Então, sem tocá-la, ele se dispôs a esperar impassível que a coisa passasse. Antes que passasse, ele involuntariamente a reconheceu. Aquilo – aquilo era um homem pensando... Então com infinito desagrado, fisicamente atrapalhado, ele se lembrou no corpo de como é homem pensando (ME, p. 25).

A descoberta do pensamento abre caminho para que ele começasse a nomear as coisas. Sente-se o próprio criador, criando seu novo mundo, por meio da palavra, à medida que descobre qual palavra usar. A presença do pensamento é o que diferencia o homem dos demais seres vivos. O pensamento permite ao homem ter consciência da própria existência. É o que nos aproxima do Criador.

Percebendo-se pensante, sentiu medo. Medo de voltar à memória o homem do passado. Preferia não pensar. Retornou à sai segurança na pedra. A pedra simboliza firmeza, segurança, estabilidade. Martim acomodou-se na pedra. Ele buscou proteção, sentia-se inseguro.

> Mas o homem estava perturbado: então não seria uma pessoa capaz de dar dois passos livres sem cair no mesmo erro fatal? pois o velho sistema de inutilmente pensar, e de mesmo comprazer-se em pensar, tentara voltar: sentado na pedra com o passarinho na mão, por descuido até prazer ele tivera. E, se se descuidasse um minuto mais, recuperaria numa só golfada sua existência anterior: quando pensar fora a ação inútil e o prazer apenas vergonhoso. Desamparado, mexeu-se na pedra quente: parecia procurar um argumento que o protegesse. Precisava defender o que, com enorme coragem, conquistara há duas semanas. Com enorme coragem, aquele homem deixara enfim de ser inteligente (ME, p. 25-26).

Martim começou a questionar se um dia fora inteligente, ou se apenas imitava outros na sua vida passada, pois as pessoas imitam umas às outras em tudo, na bondade e na maldade, copia-se aquilo que se diz e aquilo que se ouve, tudo é cópia. Até a compreensão e a linguagem eram alheias e compostas de palavras alheias. Ele não queria seu passado de volta. Era melhor não pensar. "Mas restava a desobediência. Então – através do grande pulo de um crime – há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender" (ME, p. 26).

Ao rejeitar a compreensão, rejeitou também a linguagem. Sem a linguagem a palavra crime perdeu o sentido. Assim rejeitou a culpa, o crime, os motivos... "Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima (ME, p. 27).

E assim, na secura, oco, vazio, sem linguagem, em fuga de si, Martim recria-se. Há um episódio interessante no qual Martim, pensa conversar com as pedras e de repente dá-se conta da presença de uma terceira pessoa, em clara alusão à Trindade, (Deus Pai, Deus Filho e Deus Espirito Santo), que também aparece no Gn 1, 26 "[26]Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra"."

Martim começou sentindo-se abstrato, sentiu sua alma abstrata, espiritual, pura, imaculado, eterno.

> Ao contrário de um natural apodrecimento – que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível – sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria. Era a imaculabilidade. Havia uma certa perversão em se tornar eterno. Seu próprio corpo era abstrato (ME, p. 36).

E mais adiante, em colóquio com seus pensamentos, eles parecem personificados:

> – Imaginem um homem..., disse então voltando com muita sensualidade à terceira pessoa.
> Foi quando, entregue ao jogo, de repente tomou consciência deste com um choque de reconhecimento. Pois sentado na pedra, o que ele estava fazendo não era senão: pensar. Ele se tornara de novo um triângulo ao sol, talvez emblema desencarnado para as pedras desencarnadas, mas não para o rato vivo que ele queria ser (ME, 37-38, grifo nosso).

Na sua jornada, Martim chega ao cume da colina do descampado. Ele sobe a Montanha. Subir a montanha simboliza elevar-se, buscar aproximar-se do Criador. A montanha pode simbolizar um ponto de encontro com o divino. Os patriarcas da narrativa bíblica subiam a montanha para encontrar com Deus. É lugar de revelação, foi no monte Horeb, “a montanha de Deus”, que Moisés recebeu os dez mandamentos. É também espaço de poder e sabedoria, profetas se retiravam para as montanhas para meditarem. É representação da transcendência, da estabilidade, da perfeição divina e simboliza a jornada espiritual de ascensão, purificação e encontro com o sagrado. Tudo o que Martim prendia alcançar. Sentindo-se o próprio Criador, Martim descansou.

Antes de enveredar pela segunda parte, citamos um momento que poderia passar sem ser notado: ao longo da jornada, Martim estabelece uma relação afetiva com um passarinho. Ele morre, sem querer, nas mãos de Martim. O homem fica sensibilizado, enterra o animalzinho e exclama ter matado quem ele mais amava. Esse crime e a culpa passam a fazer parte do seu novo mundo. A partir daí, Martim passa a sentir uma necessidade de perdão, libertação e redenção. O crime que deu início à fuga, agora, já não faz parte de sua consciência, de seu novo mundo. Entretanto, ele se julga inocente.

> E agora, sentado na pedra com um passarinho na mão, com a boca seca de sede, com os olhos ardendo – depois de seu crime, aquele homem nunca mais precisaria de nenhuma revolta. Desta hora em diante teria a oportunidade de viver sem fazer o mal porque já o fizera: ele era agora um inocente (ME, p. 31).

Esse pensamento acerca da própria inocência teve início no seu diálogo com as pedras, contando casos como se não tivesse sido ele próprio. Narrou um tal crime e achou melhor acreditar que talvez esse tenha sido o que cometera em sua vida passada. Assumiu então para si este crime e como criou um novo homem e uma nova história, sente-se inocente.

Na narrativa bíblica de Caim, Deus não o perdoa, mas permite que ele viva sem que o matem. Ele sai das terras de seus pais, Adão e Eva, e constrói para si uma nova vida.

> [14]Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra: mas o primeiro que me encontrar me matará!" [15]Iahweh lhe respondeu: "Quem matar Caim será vingado sete vezes." E Iahweh colocou um sinal sobre Caim, a fim de que não fosse morto por quem o encontrasse. [16]Caim se retirou

> da presença de Iahweh e foi morar na terra de Nod, a leste de Éden (Gn 4, 14-16).

O crime cometido estará sempre com ele, essa é a marca de Caim. É a marca de Martim. Ele precisa pagar pelo seu crime para obter a redenção. O crime de Caim e de Martim são semelhantes ao crime de Davi (A.T.) quando mandou para a linha de frente da guerra seu melhor e mais fiel soldado Urias, marido de Betseba (2Samuel 11, 2-17), com quem Davi se deitou e ela concebeu. Urias morreu inocente e por ordem direta do rei. Inveja, cobiça, orgulho, covardia... as mesmas motivações de Caim e Martim. As mesmas motivações que fazem tantos homens (humanidade) cometerem crimes. O crime dos três personagens está sempre à frente, como o cantado no Salmo 51, 3-6 (Miserere)

> [3]Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor! Apaga minhas transgressões, por tua grande compaixão! [4]Lava-me inteiro da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado! [5]Pois reconheço minhas transgressões e diante de mim está sempre meu pecado; [6]pequei contra ti, contra ti somente, pratiquei o que é mau aos teus olhos. Tens razão, portanto, ao falar, e tua vitória se manifesta ao julgar.

Martim ainda não tinha consciência dos seus sentimentos e, portanto, sem possibilidade de arrependimento. Foi do alto da colina que Martim avistou as terras de Vitória. Martim agora desce para pagar seu crime e obter a redenção. Desce a colina até afazenda e lá, humildemente procura por água, comido, repouso e trabalho.

Avançando à segunda parte denominada pela romancista de “Nascimento do herói”, vemos o protagonista trabalhando duro na fazenda de Vitória e morando no depósito. Nessa parte, Martim reconstruiu o mundo por meio da recriação do mundo exterior. Agora ele começa a reconstruir-se internamente.

Ele chega à propriedade embrutecido interiormente, como um animal faminto, sedento cansado, precisando de um pouso seguro. Ele solicita trabalho e submete-se às ordens da proprietária. É um exercício de humildade e de construção. O homem aprende a comunicar-se, a aceitar as ordens com obediência sem questionar e por um longo tempo o crime mantém-se apagado da memória. Ele é um novo homem em construção.

Entre os aspectos relacionados à espiritualidade presentes nessa parte, podemos elencar alguns: a humildade, a obediência, o silêncio, a seca, as sombras e a aprendizagem de comunicação.

Adão foi expulso do paraíso e Caim foi para a região de Nod. Ambos erraram e pagaram pelos seus erros e foram punidos, pois precisaram trabalhar duro para seu próprio sustento “[19]Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” Gn 3, 19). Para Caim a punição não foi muito diferente: “[1]1Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. [12]Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra." (Gn 4, 11-12). E Martim se autoexilou, fugiu como forma de apagar o malfeito. Tornou um errante tal qual Caim. O enredo de expiação da culpa por um crime cometido exigirá de Martim um sacrifício redentor. Não por acaso essa segunda parte é denominada “O nascimento do herói”. E quem é o herói?

De acordo com Aguiar e Silva (2007), na teoria literária clássica, o herói é o centro da narrativa desenvolvida sobre sua trajetória. Ele é o protagonista. Ele enfrenta desafios, encarna qualidades e virtudes morais elevadas e possui habilidades extraordinárias; é modelo ou espelho a ser seguido. Sua personalidade se desenvolve ao longo da narrativa à medida que supera os desafios e eventuais quedas.

Para Campbel (2007), a figura do herói moderno, não corresponde mais aos divinos arquétipos da mitologia clássica, pois tornaram-se complexos e falíveis. Ao contrário do Herói Épico, de grande valor, de origem divina, quase um semideus, com código de honra impecável, que lutava por glória e reconhecimento, o Herói Moderno se aproxima do homem comum, não é tão idealizada. Ele é contraditório, expõe suas fraquezas, inseguranças e conflitos internos que dialogam com o mundo contemporâneo. O maior desafio desse herói contraditório é vencer suas sombras: o crime, a culpa, o medo da denúncia, a compreensão de seu ato e pagar sua pena para alcançar a redenção.

Permanecendo na linha da reescrita da narrativa bíblica, essa parte faz alusão aos evangelhos cujo tema central é o sacrifício (paixão) redentor de Jesus. Traçamos um paralelo para revelar as semelhanças. Após a queda do Homem, Deus criou um plano de salvação: Jesus desceu à terra, encarnou-se, despiu-se de sua glória, fez-se homem e habitou entre nós.

Martim empreendeu sua fuga percebendo-se sempre à noite sempre à noite ou numa atmosfera noturna, sombria. Observa-se também em uma floresta, onde ele é o único humano, podendo ser classificado como um deserto. Várias possibilidades de interpretações de diálogo com a narrativa bíblica são possíveis, entretanto vamos nos

manter na queda do homem que erra por soberba e desobediência (Adão) e no crime de matar seu semelhante. A primeira parte termina quando Martim vê o sol, o descampado, estabelece uma relação com o passarinho e desce da montanha certo de ter recriado para si um mundo novo, uma vida nova...

Embora recomece no sítio de Vitória, estabeleça novas relações, agora também com humanos, quanto mais Martim foge de seu crime, menos ele o compreende. Nessa segunda parte, Martim amadurece. Ele traz para as mulheres do sítio uma nova compreensão da existência. Ermelinda parece resolver sua dependência emocional; Vitória percebe suas próprias fragilidades, reconhece-se mulher ao se descobrir atraída por Martim; e, ele próprio redescobre a si mesmo. O sítio torna-se belo e harmonioso, aguardando a chuva, o fim da estiagem. A humildade experimentada por Martim em obediência às ordens de Vitória é o motor propulsor de todas as transformações. O medo de ser denunciado não o abandona. Ele pressente que Vitória o fará, todavia, não foge, decide ficar e assumir sua culpa. Assim como Jesus foi traído por Judas, Martim foi por Vitória.

Na terceira parte do livro, a questão da culpa e sua condenação são acentuadas. Na primeira parte da obra, não é culpa que ele sente, mas medo e desejo de apagar e transformar o ato em algo novo. É assim ele cria um novo modo de relacionar-se com as coisas, desprezando a linguagem dos outros. Cria um mundo novo com nova linguagem: sente o que o corpo sente, sem palavras. Na segunda parte, ele tem necessidade de compreender algumas palavras para entender a si e ao mundo, relacionando-se com animais e pessoas. A fuga parece cessar, porém ele permanece fugindo de si, dos seus pensamentos e de seus sentimentos.

Somente na terceira parte, “A maça no escuro”, Martim, ao decidir não fugir para não ser preso, ele assume pagar pelo seu crime: matou a esposa por ciúmes, pois pensou estar sendo traído por ela. Caim também teve ciúmes de Abel. Sentiu-se traído por Deus quando sua oferta não foi aceita.

O significado espiritual da mação é complexo e na tradição judaico-cristã está associado ao conhecimento, à sabedoria, (à árvore do conhecimento do bem e do mal no Jardim do Éden, sinal de busca pelo conhecimento e pela iluminação), à tentação, ao pecado e à queda como podemos ver na história bíblica de Adão e Eva. Há tradições em que a maçã simboliza imortalidade, juventude e renovação, referindo-se ao amor, à fertilidade e à abundância. Pode também ser encontrada como um símbolo

de escolha, dualidade (bem e mal) ou paz e harmonia, como na cultura chinesa (Chevalier e Gherbrant, 2015).

No fragmento em destaque, Martim, vendo-se diante da necessidade de entender o momento, instintivamente, refugia-se no bosque: “Foi quando começou a correr de fato, a correr desencadeado em direção ao rio, e seu nebuloso objetivo era o bosque, o bosque escuro” (ME, p. 175).

A dualidade da maçã nos remete à constante necessidade de fazermos escolhas que nos colocam entre o dilema existencial: atender ao desejo ou à espiritualidade. Para algumas narrativas mitológicas, a maçã (as maçãs de ouro no Jardim das Hespérides) traz em si o significado da imortalidade, como citada nos trabalhos de Hércules.

Na tradição judaico-cristã a dualidade da maçã também pode ser entendida como o erro de Adão. Chevalier e Gherbrant (2015) destacam que Adão mais do que ser criado à imagem e semelhança de Deus, pretendeu identificar-se com Ele, ser o próprio Criador. Assim:

> Adão se tornou o primeiro a errar, com todas as consequências que a primazia no pecado acarreta para seus descendentes, O primeiro em uma ordem é sempre a causa de tudo o que dele deriva nessa ordem. Adão simboliza o pecado original, a perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade, a recusa de toda dependência (Chevalier e Gherbrant, 2015, p.12).

A maçã, então, mais do que um símbolo do conhecimento do bem e do mal, em algumas culturas, é vista como um símbolo de renascimento, fertilidade e renovação, um símbolo de intenso poder mágico e simbolizando também a conexão com os elementos e a força divina. É ligada a rituais de autocuidado e de autoconhecimento.

Ressaltamos que, na narrativa bíblica, não há referência à maça como fruto proibido. Essa iconografia associada ao pecado original surgiu na Idade Média, a partir do século XIII. A transgressão de Adão e Eva no Éden ao comerem do fruto proibido visando ao conhecimento por meio do livre-arbítrio, levou ao sofrimento: a expulsão do local divino, a necessidade do trabalho e as dores no parto (Zierer, 2001).

Ao errar Martim perdeu seu mundo estável, precisou trabalhar arduamente para garantir sua sobrevivência e sentiu as dores de parir a si próprio, refazendo-se como pessoa. O recorte seguinte demonstra um momento de aflição profunda momento antes do referido parto de si mesmo.

> Tomado pelo rumor do próprio pânico atravessou a água fria tropeçando nas pedras, suas pernas se aterrorizaram com a gelidez da água negra, ele correu muito espantado, e entrou no bosque – mas não lhe bastou a orla do bosque, com uma cobiça de grito ele queria era o negro coração do bosque, não pôde correr livremente por causa dos galhos mas corria arranhando-se e quebrando galhos como um cavalo solto (ME, p. 175).

A maçã, segundo Zierer (2001), está associada ao simbolismo da árvore, entendida como eixo do mundo na cultura judaica e, no catolicismo, associada à cruz e a Cristo. “Como se acreditava que o conhecimento vinha do alto, uma metáfora era a *arbor* inversa, cujas raízes estão no céu, sendo Cristo o mais belo fruto enviado pelo céu (Deus) à terra (Maria)” (s/n).

De qualquer modo, na narrativa clariceana em estudo, podemos dizer que a maçã simboliza: a queda – o crime de Martim; conhecimento e iluminação – sua trajetória de autoconhecimento; renovação – o homem novo que nasce quando Martim decide assumir sua culpa e reparar o seu crime, no fundo por amor: Martim aprendeu a amar a si, ao filho, à esposa e, principalmente, à vida. Tanto é possível tal interpretação que o título da terceira parte é “A maça no escuro”, parte em que Martim vivencia o próprio parto ou o encontro com Deus e consigo. “Até que inesperadamente sentiu que chegara aonde queria e parou arfando, com o peito batendo todo, os olhos bem abertos nas trevas. E Deus é testemunha de que ele não sabia o que viera procurar no bosque” (ME, p. 175).

O momento da virada, da transformação, da tomada de consciência de Martim se dá mergulhado no bosque, na escuridão e no medo do desconhecido, percebido, como em toda a obra, pelo corpo.

> Mas, sem conseguir recuperar o fôlego, ali estava, e a mera possibilidade de não estar ali assustou-o. O ar pesado estava próximo de seu rosto como se o escuro estivesse cheio da respiração de um cachorro. Ali o homem ficou resfolegando alto, o olho aberto e maldoso. Sentia-se elementarmente protegido pela escuridão, apesar de que era a própria escuridão o que mais o assustava. Nenhum pensamento lhe ocorreu, sua alma esfomeada se alimentava da total cegueira das trevas, e ele respirava grosseiro e astuto, ouviu com grande avidez a própria respiração que se tornara a sua garantia mais primária: enquanto respirasse, ele seria um grande esperto. Mexia a cabeça de um lado para outro, pronto para dar um pulo, o que, se o fizesse, faria dando ao mesmo tempo um grito feroz. Sentir que teria o recurso de dar esse grito também o tranquilizou. Embora nenhuma dessas garantias fizesse com que ele deixasse de tremer e bater com os dentes. Passou várias vezes a mão pela boca – e com espanto notou que estava rindo. Sem conseguir tirar o riso idiota da boca, olhou então no escuro a mão que tocara no sorriso como se esta pudesse

> ter voltado molhada de sangue. Os dentes batiam leves e precisos, sem que Martim tivesse nada a ver com eles. E como se lhe tivessem acabado de contar que ele estava com medo, riu (ME, p. 175-176).

Parte do medo era o efeito da descoberta de si. Cremos interessante destacar que nesse capítulo da terceira parte, a autora descreveu o nascimento do homem, do herói e sua transformação em uma noite escura, no bosque e com o auxílio da água, da chuva torrencial que chegou acabando com a seca.

> É que era um medo que nada tinha a ver com as equações que ele armara antes da vinda do professor – como se o medo estivesse acontecendo a outra pessoa. Só que essa outra pessoa era assustadoramente – ele mesmo. Quem era ele? Martim caíra tão em si próprio que não se reconheceu. Como se até agora tivesse apenas brincado. Quem era ele? Teve a certeza intuitiva de que não somos nada do que pensamos e somos o que ele estava sendo agora, um dia depois que nascemos nós nos inventamos – mas nós somos o que ele era agora. Martim caíra na verdade como uma pessoa cai na loucura, e então batia os dentes. Seria uma verdade caótica apenas enquanto ele tentasse compreendê-la. Mas em si mesma ela era toda perfeita. E ele – ele era aquele que batia os dentes. Batia os dentes num medo que o fez esquecer que tinha encetado uma tarefa de super-homem. Tinha medo como se tivesse enfim caído na armadilha – nessa armadilha que ele negaria enquanto pudesse, mas como se sentiria frustrado se não caísse nela, Martim que fora feito para cair. No entanto ainda continuava a negá-la e seu medo era mesquinho como se ele tivesse roubado, não o medo grandemente punível de quem assassina mas o medo de quem rouba. Aos poucos a escuridão o tranquilizou (ME, p. 176).

O processo de transformação continua até que a polícia chega para prendê-lo. Não houve brutalidade, pelo contrário: a mudança continua e ele perde perdão à Vitória, emociona-se, arrepende-se ao lembrar do filho, e voluntariamente deseja ser preso para redimir sua culpa.

Espiritualmente, a culpa não é uma condenação. É uma possibilidade de crescimento, de transformação e de reconciliação. Em seu aspecto negativo, a culpa pode ser paralisante e destrutiva, caso seja excessiva. Na sua dimensão positiva, a culpa é essencial para nortear as ações de reparação, de correção e de aprendizado (Born et al.,1977).

***

Em retrospectiva, a culpa sentida por Martim após o crime, fê-lo fugir. Durante a fuga, ele procurou ‘apagar’ o mal feito e criar um novo mundo, um novo homem,

uma nova forma de vida para si. No entanto, a culpa não foi apagada como ele desejara e serviu como um dom que o orientou ou conduziu em direção a busca e ao encontro do bem e da verdade.

Ainda que inconsciente, Martim atendeu a um chamado à mudança. A culpa serviu como um impulso para a transformação interior. A palavra que ele tanto procurou encontrar dentro de si foi resgatada quando pronunciou o crime cometido diante dos policiais. Isso o libertou. Reconhecendo seu erro, sentiu a necessidade de vivenciar a humildade, consequentemente, pedir perdão à Vitória por ter mentido para ela. O sacrifício redentor de Martim está relacionado à passividade. Ele agiu com mansidão, humildade e resignação diante de sua culpa e reconhecimento desta.

A experiência da noite escura vivenciada por Martim pouco antes dos policiais chegarem ao sítio, é uma metáfora para representar o isolamento a que o protagonista se impôs durante a fuga, representa também a escuridão não apenas da “noite”, mas é principalmente da alma, uma vez que ele desejou apagar tudo de sua memória e recriar um mundo particular para si no qual não houvesse a lembrança de seus atos passados. Na sua jornada espiritual e existencial, ele abandonou também sua identidade para buscar uma compreensão mais profundo de si mesmo

A "Maçã" representa o conhecimento. Nas interpretações populares das narrativas bíblicas é comum a referência do fruto proibido como sendo a maçã. Assim, como sugere o título, Martim parte em busca do conhecimento (a maçã) em meio à ignorância ou ao caos pessoal (o escuro). A espiritualidade de Martim está relacionada ao crime (pecado) à essa desobediência e ao desejo de decifrar (árvore do conhecimento – do bem e do mal), ou querer ver e entender sua própria existência (fruto proibido), ultrapassando os próprios limites

Portanto, a jornada de Martim exige passar por dor e solidão. Seu batismo redentor e restaurador vem com a chuva que chega terminando o período de seca física e espiritual, faz brotar o homem novo, após despojar-se do homem velho.

A análise desse final daria origem a uma nova tese, porém optamos em passar ao próximo capítulo e permitir ao leitor de Clarice Lispector que faça tal viagem.

4 PERDER-SE É ENCONTRAR-SE

Quando entramos no labirinto do nosso ser, perdemo-nos. Ao encontrarmos o "centro", encontramo-nos. Essa é a única saída.

> *Este livro é como um livro qualquer.*
> *Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.*
> *Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.*
> *A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.*
>
> *Clarice Lispector*[21]

Neste capítulo, pretendemos muito mais do que analisar teoricamente a obra, queremos compreendê-la. Usamos como base para leitura da obra clariceana *A paixão segundo G.H.,* a primeira edição de 1964, publicada pela Editora do Autor e digitalizada fidedignamente pela editora Rocco, prefaciada por Marlene Gomes Mendes, responsável pela edição digital, que não informa o ano da digitalização, mantendo a data original da primeira edição. Para analisar a narrativa em destaque neste capítulo duas teorias servem como base teórica: palimpsesto de Jordão (2020) e nossa tese de escrita labiríntica.

4.1 A OBRA

Terceiro livro analisado nesta pesquisa. E nos perguntamos: por que ela (a ficcionista) escreve? Ela responde:

> *Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim.*
> Clarice Lispector[22]

A Paixão Segundo G.H. (1964), quinto romance de Clarice Lispector, traz como protagonista uma escultora (G.H.) que após um evento 'traumático" entra em crise existencial "Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?" (PSGH, p. 10). A crise tem início após sua empregada Janair se demitir e G.H. decidir entrar no quarto da

[21] Apresentação do livro PSGH, 1964.
[22] PSGH, p. 7.

empregada para limpá-lo. Ela entra em e choque ao perceber que o espaço estava impecavelmente limpo e organizado. A crise se agrava quando ela encontra uma barata dentro do armário. Ressaltamos, como curiosidade, que, no calor da cidade do Rio de Janeiro, baratas grandes e voadoras são comuns mesmo que os ambientes estejam impecavelmente limpos.

A narrativa transcorre seguindo o fluxo da consciência da personagem, que diz escrever para alguém a experiência vivida no dia anterior. É seu monólogo interior percorrendo o labirinto de suas questões existências não compreendidas, não assumidas, enquanto escreve, que dá vida à narrativa. O cenário do quarto é o aspecto exterior que desencadeia a erupção do vulcão interior de questões mal resolvidas de G.H. Perdida em suas escolhas passadas, a barata é uma metáfora de desprendimento, repulsa e nojo da realidade esculpida para si e do desejo de transformação, de sair das aparências e de reconstruir-se com mais verdade. É uma profunda viagem de autoconhecimento. Os temas abordados são variados, porém conectados entre si.

A obra traz também uma crítica social em relação à invisibilidade de funcionários domésticos, como *Janair*, moça negra, de corpo esculpido, percebido como uma sombra por G.H., que mal consegue lembrar seu rosto e surpreende-se com o desenho artístico de corpos nus deixado por ela na parede de seu pequeno quarto.

A experiência epifânica de G.H. é a transformação interior vivenciada ao buscar a saída do “labirinto”, isto é, encontrar um sentido verdadeiro e profundo para sua vida após a renúncia de si, total esvaziamento de seu ego, alcançar o âmago de seu ser, para recompor-se e para se reencontrar pertencente a uma existência mais profunda, verdadeira e universal, experimentando a paixão, por meio do sofrimento, como um amor infinito e ilimitado. Paixão essa semelhante àquela vivida por Jesus.

Com relação à linguagem clariceana, ela própria define sua posição a esse respeito, conforme nos revela Carlos Mendes Sousa (2000, p 30): “É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa" (Lispector, 1965).

Concordamos também com a proposição de Viveiros de Castro (2018) para que a linguagem de Clarice Lispector em PSGH é um devir da mensagem. Por quase toda a narrativa esperamos a protagonista ‘contar’ o acontecido. No entanto, entramos e

saímos de caminhos que, na maioria das vezes, não chega a lugar algum e fica no indizível.

> Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (PSGH, p. 7).

O indescritível na obra é presença marcante, pois “o texto gira obsessivamente em torno do que não pode ser dito, do que não se consegue dizer, aquilo para o qual não há palavras para se dizer”, afirma Eduardo Viveiros de Castro (2018, p. 22. Isso ocorre porque a linguagem é submetida a uma espécie de dissolução, tal qual ocorre com G.H, em seu processo de desumanização.

Benedito Nunes (1989) explica que a linguagem clariceana sofre um tipo de desgaste que a faz empobrecer e ressecar. Os vocábulos seco/ seca/ e flexões do verbo secar ocorrem mais 40 vezes; referências ao deserto e à palavra aparecem mais de 50 vezes; e, inferno aparece 59 vezes, demonstrando a secura, a aridez do instante “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (PSGH, p. 10). E mais adiante, entrar no inferno era uma transgressão e uma libertação. Então, antes de abrir a porta do quarto da empregada pensou:

> A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia (PSGH, p. 22).

Ainda que a análise de Viveiros de Castro (2018) não aborde a escrita labiríntica, ele sinaliza um aspecto que acreditamos ser interessante: a linguagem de clariceana, nessa obra, desperta no leitor uma espécie de afeto spinozista, de modo violento deixando o leitor “hipnotizado por essa língua estranha que ‘não diz nada” (p. 23). Ele aponta que a escrita de PSGH é uma reflexão profunda acerca da impossibilidade de representação do real.

Concordamos, G.H. é um narrador–personagem que não para de falar, de escrever e, ao mesmo tempo, nada fala, vai e volta ao mesmo tema: dá várias voltas em sua narração, pouco diz; parece começar sem começo, termina inacabado. Para quebrar o monólogo incessante, G.H. inventa um personagem estranho ao ambiente, uma mão sem corpo, mas que gradativamente assume o papel de um homem que lhe transmite a segurança necessária para narrar sua paixão. No fragmento em destaque

G.H. se dá conta de que algo aconteceu e algo mudou, pois sente que perdeu alguma coisa.

> Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho (PSGH, p. 25).

Acreditamos ser necessário destacar a questão da “coisa” na obra clariceana como um todo. A autora parece não conseguir dizer, ou descrever, aquilo que lhe parece indizível e o denomina coisa. Assim, para a escrita clariceana, podemos dizer que a coisa corresponde a um vazio, a uma experiência com ausência de pensamento ou significância perceptível.

Nodari (2018) ressalta a relação de vínculo das personagens com as coisas provocando uma ação de humanização da coisa. “As coisas” podem ser citadas/ usadas pela escritora de forma isenta, sem função específica ou simbólica, com ou sem pensamento, com ou sem humanização. Há na escritura clariceana uma maneira autêntica de dizê-las/sê-las: animais, plantas, jardins, construções, objetos, máquinas, palavras, muitas coisas triviais preenchem as narrativas clariceana (grifo osso).

As coisas, em Clarice Lispector, nos olham. Elas invertem a relação natural do olhar: não somos nós quem olhamos para elas, são elas que nos olham e nós as olhamos em retribuição. Há uma distorção da relação sujeito–objeto. A ficcionista estabelece essa posição invertida questionando o mundo com o qual estamos familiarizados, “quem são as coisas que são o mundo?” (Nodari, 2018, p. 5).

O questionamento clariceano parafraseado pelos referidos autores propõe profunda reflexão acerca da existência, essência e a natureza do ser e do mundo, aspectos centrais da obra da autora em estudo. A proposital inversão do pronomes indefinidos ‘quê’ e ‘quem’ sugerem a percepção de que o mundo não é um aglomerado inanimado e, sim, um organismo vivo, com identidade própria, um ser a desvendar.

A frase corresponde também à perseguição da romancista pelo indizível, pelo mistério por trás das aparências. Nodari (2018) esclarecem que a busca pela essência

das coisas reflete a dificuldade da autora em nomeá-las, pois acredita ser necessário questionar a vida que pulsa em tudo para, então, nomeá-la.[23]

Assim, ao questionar as "coisas" que compõem a realidade, a autora quebra paradigmas óbvios do olhar e do referencial já estabelecido, desafia o pensar convencional sobre o mundo e sobre a realidade e obriga-nos a criar um vínculo íntimo entre o observador e o mundo observado (grifo nosso).

> Sentada, eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa.
> Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. (PSGH, p. 27).

É pela linguagem do indizível, do inominável, é pela inapreensibilidade da coisa que G.H. experimenta a transcendência da própria linguagem, do próprio ser, da própria existência, indo além da palavra, mesmo que não saiba como dizer ou usá-la para revelar o “inapreensível”, que só se apreende pela linguagem. “Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (PSGH, p.10).

A linguagem manifesta-se pelo corpo físico, pela forma. É a forma que confere ao corpo a materialidade, conferindo-lhe espaço de existência, o corpo não é a essência do ser. É o lugar (des)ocupado cujo limite são os outros corpos, conforme explica Jean-Luc Nancy (2000). Para o autor, pensar a escrita do corpo é pensar a forma, ou seja, criar uma fronteira para aquilo que não tem forma. No texto o corpo é difuso, impalpável e para escrevê-lo é necessário uma linguagem como referente para designar a manifestação única do, incorpóreo, da perspectiva. “Escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mais ainda o corpo” (Nancy, 2000, p. 10).

---

[23] O nome na obra clariceana parece ser um elemento crucial, pois demonstra uma função simbólica da identidade, da existência e do poder da linguagem. A autora, propositalmente, utiliza os nomes de suas personagens com a intenção de evocar significados profundos, dialogando com a história, a religião, a espiritualidade e a condição humana. O ato de nomear funciona como ato de criação e de Identidade.

Também pela linguagem ela se transporta no tempo e no espaço, pelo instante presente. “Sei – por meu próprio e único testemunho – que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca ideia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla” (PSGH, p. 32).

A reflexão acerca da voz e da linguagem se desenvolve como forma de tentar dizer o indizível e justificar a ação que deseja revelar. “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem (PSGH, p. 50).

Em G.H. é o corpo que fala, é o corpo que descreve, é o corpo que sente e que transcende, que se metamorfosea. Assim o foi com Joana e com Martim. O corpo escreveu sua trajetória

4.2 G.H.

As coisas na escrita clariceana são um tanto do avesso, quebram o olhar convencional e nos movem para dentro.

Ter dentro de mim o contrário do que sou
é em essência imprescindível.
Clarice Lispector[24]

Tudo em Clarice Lispector faz sentido. A ausência de nome explícito para sua protagonista não foi falta de inspiração para tal, e sim, acreditamos, intencional. No hebraico antigo, bem como no atual, tanto as palavras quanto as letras possuem um significado que transcende o sentido aparente. Fomos, então, buscar o simbolismo subjacente da letra G. No hebraico, o significado simbólico dessa letra está relacionado a crescimento, generosidade, grandeza, expansão e movimento. Ela tem origem na palavra hebraica "*gemul*" (compensar ou retribuir) e na palavra hebraica para nomear o camelo, significando resistência e capacidade para caminhar por longas distâncias, refere-se também o ato de dar e compartilhar e receber. Expressa também o desenvolvimento e cultivo. O dar e receber liga-se ao camelo, animal que compartilha seus recursos com os outros no deserto. Esse animal é também capaz de suportar longas travessia, simbolizando a busca por algo maior e mais completo, e a capacidade de resistir e suportar. A palavra *gemul* dá origem ao *Gimel* símbolo e

[24] Santos, opus cit, p. 11.

pilar do equilíbrio, a ligação entre forças opostas e a transformação entre dar e receber, ou seja, reciprocidade.[25]

A letra ‘H’ possui dois significados referentes a letras distintas. A primeira letra *Hei* (ה), a quinta do alfabeto, simboliza graça divina, revelação e criação é o sopro divino. A forma pode ser interpretada como uma janela ou uma mão em oração, relacionando-se à alma e à conexão entre o divino e o humano. A segunda é *Het* (ח), a oitava letra, significa vida, sabedoria e justiça, usada para iniciar palavras expressivas como *Chaim* (vida) e *chochma* (sabedoria). A sua forma remete a uma porta aberta, uma passagem para uma vida melhor através de virtudes.[26] É interessante destacar que o nome hebraico de Clarice Lispector, recebido ao nascer e antes de vir para o Brasil e sua família adotar nomes portugueses, é *Chaim* ou *Chayah*, que significa vida (Rocha, 2020). Assim, as letras que “nomeiam” a protagonista dizem mais sobre ela e seu destino do que qualquer descrição que possamos fazer.

Alguns autores como Jordão (2020) e Viveiros de Castro (2018) consideram que as iniciais G.H. fazem referência às iniciais de Gênero Humano. Não descartamos essa interpretação, pois ela se soma aos significados expressos pela simbologia das letras hebraicas. O livro nos apresenta uma relação tanto material quanto metafísica de uma relação entre o humano e o não humano.

Destacamos também o fato de G.H. não ser nome, são apenas iniciais. Ela diz: “É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes” (PSGH, p11). Viveiros de Castro (2018) propõe o uso estratégico do anonimato como símbolo responsável pela perda da montagem humana: “perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (PSGH, p. 07); explícito na passagem em que a personagem desconstrói sua humanidade.

A protagonista G.H. é uma mulher independente financeiramente, pertencente à classe média alta, residente em uma cobertura no Rio de Janeiro, escultora por profissão, demonstra possuir reconhecimento social, considera-se elegante, civilizada, organizada e de ótimo nível cultural.

---

[25] Hebraico para cristãos. Disponível em: https://www.hebrew4christians.com/Grammar/Unit_One/Aleph-Bet/Hey/hey.html#/

[26] Hebraico para cristãos. Disponível em: https://www.hebrew4christians.com/Grammar/Unit_One/Aleph-Bet/Hey/hey.html#/

Após a demissão de Janair, a empregada, G.H. decide arrumar o quarto da moça antes de contratar uma nova doméstica. G.H. envolta em seus preconceitos imagina que o quarto estaria extremamente sujo, imundo, bagunçado e surpreende-se abruptamente ao abrir a porta do quarto e deparar com um ambiente claro, limpo, organizado. Esse é o estopim para que G.H. entre em seu labirinto interior de confusões, questionamentos, enfrentamentos, de construções petrificadas de falsas verdades. Sem conseguir entrar no quarto de modo físico, ela permanece à porta, analisando o que vê e o que pensa estar vendo. Descreve a luminosidade, a posição do sol, a geometria do quarto semelhante a um trapézio, a cama, o colchão de crina, velho, o armário, a janela... e o estranho, sim, o estranho!

A caminho das dependências de empregada, G.H. se dá conta de que aquela área do seu apartamento parece apartada da sua propriedade. Parece não pertencer ao que ela denomina casa. O caminhar lhe causa estranhamento e descobre que não vai ao local há seis meses. Começa a investigar o ambiente como se ela nunca estivesse estado ali: na área de serviço de seu apartamento.

De acordo com Jaffe (2015), o estranhamento é o processo de desfamiliarização do cotidiano, tudo passa a ser novo, nunca visto, nunca provado, nunca sentido. Isso provoca no leitor um olhar diferente, desconhecido, mais profundo sobre o normal, o comum, o ordinário, o cotidiano (como um ovo, uma barata, um beijo). O efeito do estranhamento é alcançado por meio da utilização da técnica do fluxo de consciência, da fragmentação da linguagem e da desautomatização da percepção. Em consequência, o mundo é revelado como se fosse a primeira vez, como ocorre com o deslumbramento do olhar infantil. Esse espanto diante do desconhecido pode provocar repulsa e fascínio de modo isolado ou simultâneo. O estranhamento provoca no leitor uma quebra de paradigmas, obrigando-o a uma nova reflexão da realidade, uma nova visão e percepção de mundo.

> Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? Sem saber, eu já estava na ante-sala do quarto. Já começava a ver, e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia.
> Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas (PSGH, p. 13).

Assim, conduzindo-nos ao desconhecido a narradora-personagem descontrói paulatinamente nossa percepção de mundo a partir da área de serviço. A estrangeira

em seu habitat natural. “Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro” (PSGH, p. 13).

À medida que G.H. penetra no quarto, aprofunda mais em seu próprio universo interior. Perde-se em seu labirinto de enganos e para encontrar a saída é preciso desconstruir a identidade que havia criado, esculpido para si, mas que, na verdade, era para os outros, muito bem registrado no olhar inexpressivo e dos sorrisos sem graça das fotografias. G.H., sem nome do início ao fim, parecia ser apenas as iniciais gravadas nas valises de viagem.

O encontro com a barata ocorre quando G.H. já havia conseguido entrar no quarto e analisar detalhadamente o ambiente e seus preconceitos e crenças. A degustação da barata, ou de sua parte amorfa e branca é uma metáfora para sua viagem de autoconhecimento, de descoberta de si, de confronto com a realidade bruta de suas escolhas negativas ou positivas ao longo de sua existência, como o aborto em confronto com o desejo de ter tido um filho, é a visão da realidade interna e externa despojada de filtros e convenções sociais ou de satisfação a dar aos outros.

Apenas por curiosidade, o nome Janair é de origem árabe. Seu significado pode ser – o que traz alegria ou aquele que é iluminado, ou seja, traz em si aspectos positivos para si e para os outros.[27]

4.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

É no instante que nascemos ou morremos e entre essas dois instante, eventualmente, vivemos.

> Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.
>
> *Clarice Lispector*[28]

Uma das estratégias narrativas observadas na escritura de *A paixão segundo G.H*. foi a construção em espiral de um labirinto narrativo de questionamentos

[27] https://www.signomes.com.br/nome/janair
[28] Santos, opus cit. p. 49.

interiores da protagonista, apresentado em forma de monólogo, com os quais ela faz uma revisão de sua vida e de seus valores.

E o que é um labirinto? A palavra labirinto vem do grego *lábrys*, ou machado de dupla lâmina. Na mitologia grega, esse machado era o símbolo encontrado no palácio do rei *Minos*, na ilha de Creta, lugar onde havia o mítico labirinto habitado pelo *Minotauro* (Chevalier e Gheerbrant, 2015).

Em essência, um labirinto é um entrecruzamento de caminhos, de possibilidades, entre os quais alguns não têm saída, tornando-se obstáculos ou impasses; no entanto, o viajante que penetra em um labirinto precisa obrigatoriamente descobrir a rota que conduz ao centro. Chagar ao centro do labirinto significa que, entre outras simbologias, àquele que ultrapassou as provas da iniciação (os desafios e desvios do labirinto), será revelado o segredo e considerá-lo-á digno de ser consagrado; introduzido nos mistérios, ficando ligado pelo segredo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015).

E por que labirinto? Simples. A ficcionista entra por inúmeros caminhos de reflexão. Em alguns, inicia a reflexão e para, parece retornar por não encontrar a continuidade. Em outros, inicia e parece acertar a trajetória, desenvolvendo-o, tal qual o percorrer as veredas de um labirinto. É preciso encontrar o caminho. Para chegar ao centro

De acordo com Melinda Putz (2006) a escrita labiríntica é utilizada como metáfora para descrever uma narrativa complexa. A escrita em labirinto é uma técnica na qual as ideias, ou conceitos, ou frases são apresentados de modo a criar uma semelhança com o labirinto, geralmente, em espiral. A metáfora literária da escritura em forma de labirinto é usada para designar um texto ou uma narrativa muito complexa, com inúmeras reviravoltas e impõe ao leitor um maior esforço para decifrar os múltiplos significados. A escritura em narrativas complexas tende a se assemelhar a complexidade do fluxo de pensamentos e da confusão natural da vida, geralmente, não seguindo uma linha narrativa linear. Esse processo de criação do tipo de labirinto, o autor se perde e se encontra durante a própria criação, citamos por exemplo, o autor argentino Jorge Luiz Borges, que usava a forma do labirinto literário para abordar temas como o tempo, o infinito e a memória. É comum nessa abordagem a presença de sobreposição de diferentes textos, memórias e intertextualidades, as quais são entrelaçadas para formar uma narrativa que é um labirinto por si só.

Nesse sentido, Fioruci (2009, p. 84) destaca que

> Para os escritores pós-modernos fazer ficção implica exercitar à exaustão o sentido do possível. Para isso, congregam-se os discursos que tangem a realidade cotejando-os com os mecanismos da (i)lógica ficcional, buscando-se os limites da própria linguagem. Já que *la realidad está tejida de ficciones* (PIGLIA, 2000, p.10) o escritor, num trabalho solidário com o leitor, busca encontrar a saída desse labirinto de sentidos fracionados e desarticulados que é a vida (Grifo do autor)

No fragmento acima, Fioruci (2009) tenta descrever a escritura de Umberto Eco e de Ricardo Piglia, no entanto, parece descrever a escrita de Clarice Lispector na obra em estudo. Mais do que a simbologia de uma forma geométrica, ou metáfora para uma narrativa não linear, Teixeira (2009) destaca que "o labirinto representa a confusão da alma imersa no mundo profano e também a jornada cuja meta é a conquista espiritual" (p. 65-66).

G.H. aparentemente é linear em relação ao tempo. Porém a maior parte da narrativa se passa na consciência da personagem, ou seja, o tempo é majoritariamente psicológico. É o fluxo do pensamento que constrói o labirinto espiritual da obra. O fluxo narrativo transita pelo instante, a reflexão de G.H. a leva à criação do mundo, ao início da vida, a transporta do presente ao passado e do passado ao presente. É com base nessa estrutura de escrita labiríntica que vamos investigar e enveredar pelas temáticas abordadas pela ficcionista, buscar as sobreposições, as intertextualidade, os palimpsestos, as memórias... esperamos alcançar o centro!

4.3.1 As repetições

As palavras nunca são suficientes para descrevermos o que vimos. "Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi" (PSGH, p. 7).

Tal como ocorreu nas obras anteriores, e acreditamos ocorrem em todas as obras clariceanas, as repetições fazem parte do estilo da autora, bem como as perguntas. Em PSGH, porém, há um fato diferente nas repetições, além das costumeiras: os capítulos não possuem divisão convencional, são marcados por repetições de frases. A última frase do capítulo é repetida no início do capítulo seguinte. Assim temos: "Por medo? E porque não tenho uma palavra a dizer. Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então?" (PSGH, p. 9), na próxima passagem: "terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha

necessária. Só eu saberei se foi a falha necessária" (pág. 13). E assim procede em toda mudança de capítulo.

As perguntas estão presentes por toda narrativa, pois delas surgem as reflexões que nos enredam pelo labirinto de temas. São 271 perguntas diretas. Os temas são variados e começam pelo tédio, a solidão, as aparências, a superficialidade das relações, a ordem e a desordem, a limpeza e a imundice, o belo e o feio, forma-amorfa, água-terra (lama), vegetação-deserto, pecado-salvação, morte-vida... no entanto, tudo gira em torno do centro: todos os tremas superficiais ou mais profundos começam a partir do fora da protagonista-narradora e encaminham-se para dentro. É um giro em espiral em volta do 'eu'. Por 1.793 vezes o pronome 'eu' é usado, sem contabilizar os oblíquos 'me' (+de 2000) e 'mim' (227) e o possessivo 'minha' aparece 379 vezes. G.H. quer chegar ao centro labiríntico do próprio SER.

Um detalhe que acreditamos ser interessante, embora recorrente na escritura clariceana, diz respeito à transgressão de algumas regras gramaticais. É comum após um ponto de interrogação a sentença seguinte iniciar em letra minúscula, "de viver sem fatos? de viver", e mais adiante "para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia" (PSGH, p. 11), ou após uma vírgula, a sentença seguinte iniciar com letra maiúscula.

4.3.2 O narrador-personagem

Só peca aquele que enxerga o erro porque conhece a possibilidade do acerto. " O que vi arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil" (PSGH, p. 7).

Todo enredo é narrado em primeira pessoa pelo narrador-personagem ou narrador-protagonista. Tudo se passa no fluxo da consciência do narrador-personagem que em algumas partes parece falar com alguém para quem finge escrever uma carta com a intenção de contar o ocorrido, a cena descrita é o próprio enredo. Em algumas situações refere-se a si mesma em terceira pessoa:

> A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. Cumpri cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia (PSGH, p. 11, grifo nosso)

Desde o início, o narrador-personagem apresenta-se como surpreendido e incrédulo com o que experimentara no dia anterior e sente a necessidade de narrá-lo a alguém. “Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (PSGH, p. 7).

Em alguns momentos o narrador fala consigo mesmo. A narrativa traz elementos da memória do narrador-personagem em relação a fatos passados que deixaram marcas, em relação à própria identidade, amores, escolhas, gostos... e assim vamos penetrando lentamente no universo interior do mais profundo do ser. O narrador-personagem, gentilmente, nos conduz, como se a carta que finge estar escrevendo é para nós, leitores. No entanto, o ser imaginário com que a narradora conversa é, por vezes, chamado de ‘meu amor’ “A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz” (PSGH, p. 20).

E G.H. vai divagando, falando, conversando consigo, com suas memórias e companhias imaginárias e, por que não dizer, com o leitor.

4.3.3 Palimpsesto

Ah! A omissão! Não posicionar-se é como fugir da vida. É deixa-la passar enquanto nossa cabeça permanece enterrada na areia. “...porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo são João, (...)” (PSGH, p.47).

Não há como fugir da explícita relação da paixão de Cristo com a paixão de G.H. já que por diferentes momentos narrativos há uma associação ou citação bíblica que nos ligue ao texto bíblico. De acordo com Jordão (2020), o palimpsesto em PSGH diz respeito ao modo como Clarice Lispector se utiliza da transtextualidade sobrepondo os temas bíblicos, em especial a Paixão de Cristo, e desconstruindo-os em camadas de significados para construir um outro texto, os temas são sobrepostos para retratar a experiência vivenciada por G.H. A experiência da paixão com a barata é a metáfora da paixão de Cristo recriada por Clarice Lispector.

A interpretação ou o entendimento da narrativa de G.H. como sendo uma transtextualidade (palimpsesto) nos foi possibilitada por Alter (2007) para quem a narrativa bíblica pode ser olhada por meio da aproximação literária.

A desconstrução e reconstrução das camadas narrativas e de significados conduzem o leitor a percorrer o labirinto de significados outros, à medida que penetramos no texto. Nesse sentido, Jordão (2020, p. 175) destaca que

> Para construir a narrativa de A paixão segundo G.H., que é de um insistente perscrutar, a escritora, que tem origem judaica, recorre à literatura sagrada judaico-cristã: seja citando literalmente textos bíblicos, seja sobrepondo seu relato sobre temáticas bíblicas, seja, ainda, usando uma poética semita, cadenciada e repetitiva.

Ainda que tenhamos apresentado o significado hebraico das letras G e H, ressaltamos que, na narrativa clariceana, G. H., a protagonista representa, antes de tudo, o Gênero Humano. A essa representação, Jordão (2020) analisa como a possibilidade do avesso ao Cristo. Este é de origem divina, G.H. é de origem animal como todo o gênero humano. E seguindo a tradição bíblica, o homem foi criado a partir do barro: "[7]Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente" (Gn 4, 7).

G.H. experimenta uma travessia existencial caracterizada pelo avesso daquela percorrida por Jesus Cristo (Jordão, 2020). Ele faz-se homem, ela (GH) despe-se de sua humanidade: "Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida" (PSGH, p. 7).

A complexidade da escritura clariceana nessa obra é tal que a romancista usa como epígrafe um alerta aos leitores (apresentada no início deste capítulo), ciente de que somente pessoas fortes, no sentido de serem capazes de carregar a própria cruz ao longo do caminho até realizarem seu destino, são capazes de enfrentar a travessia proposta pela autora. É para esses leitores que ela escreve.

O percurso é o oposto do Cristo. G.H. vive a superficialidade e não se conhece. Porém embrenha-se na travessia de seu labirinto até chagar ao âmago de si mesma, e como ela própria diz, é preciso se perder para se achar. Não é uma trajetória fácil. É necessário mais do que coagem, devemos ter estômago também.

Já no início da narrativa, G.H. revela sua superficialidade ao afirmar que usava muletas emocionais para se sentir estável a qual ela chamou de uma terceira perna. Destacamos também que a experiência, por um instante, a transformou.

> Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a

> ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.
> Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? (PSGH, p. 7)

Na análise do palimpsesto proposta por Jordão (2020), a pesquisadora destaca que a paixão de Cristo é narrada pelos evangelistas. A paixão de G.H. é narrada por ela própria movida pela necessidade de compreender o ocorrido e de reorganizar-se "O romance é a narrativa da experiência passional de G.H, contada no dia seguinte à deseroização da protagonista: o esvaziamento de sua humanidade. Necessita relatar; está em busca, tentando entender o que vivera" (Jordão, 2020, p. 178).

No entendimento do avesso, Jesus se fez carne. G.H. esvazia-se da condição humana, aniquila-se e nadifica-se. Faremos aqui um pequeno paralelo ilustrativo. No evangelho: "[1]No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. (...) [14]E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós; e nós vimos a sua glória, glória que ele tem junto ao Pai como Filho único, cheio de graça e de verdade" (Jo 1, 1. 14).

Em G.H.: "No meu medo de ontem eu estava sozinha, e queria pedir socorro contra a minha primeira desumanização. A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor" (PSGH, p. 24). Sua eternidade é pré-histórica:

> Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido (PSGH, p. 39).

Deus Criador, na narrativa bíblica, é aquele que é. Eterno, existe antes de tudo. Não pertence ao tempo, não tem matéria, nem ocupa espaço. No entanto, é o princípio de toas as coisas. É a causa primeira. Bem diferente do Deus clariceano, já comentado.

No diálogo com a paixão de Cristo, Jesus morre na cruz para consumar o plano de Deus de redenção da humanidade. O Homem (humanidade) afastou-se do Criador por desobediência e soberba: quis ser como Deus.

> [28]Depois, sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: "Tenho sede!" [29]Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca. [30]Quando Jesus tomou o vinagre, disse: "Está consumado!" E, inclinando a cabeça, entregou o espírito (Jo 19, 28-30, grifo do autor).

O instante epifânico de G.H.: “Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata. Então avancei. Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio” (PSGH, p. 47).

Diferente de Cristo que entregou totalmente consciente ao seu sacrifício de morte na cruz, G.H. desmaiou na hora fatídica e não viu. Viveu uma espécie de apagão. Sabe que fez, mas não viu. Provou o gosto, mas não viu. Apenas sentiu.

> Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito». Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco... (PSGH, p. 47).

Jordão (2020, p. 188) ao sustentar sua teoria de transtextualidade com os evangelhos G.H. vive “a paixão — com todo o teor semântico que esse verbo porta, atinente ao sabor e ao saber — até o extremo. A escultora defronta-se com a extenuação de sua vida, no limiar do humano…”.

A ação de G.H. a faz experimentar uma sensação de morte. E a essa sensação a narradora compreendeu ser sua transcendência.

> Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia (PSGH, p. 47, grifo nosso).

Destacamos que o relato inteiro versa sobre o sofrimento de G.H. acerca da sua experiência de sensação de morte. Para justificar sua ‘paixão’ ela precisava experimentar a morte tal qual Jesus experimentou. A transcendência pode ser entendida como a ressurreição.

E a coisa? Na escrita espiritual de Clarice Lispector, o que simboliza a causa primeira de todas as coisas são os acontecimentos corriqueiros, os eventos comuns, os objetos do cotidiano, ou seja, as coisas. Estas são percebidas fora de sua função trivial, adquirindo, assim, um simbolismo inusitado e passam a funcionar como catalisadores, ou mesmo motor propulsor (motor imóvel ou causa primeira), para a introspecção, epifanias e transcendência. As coisas tornam-se o motor imóvel de revelação do indizível, do inominável, do inenarrável, do insólito. De todos os aspectos

implícitos da realidade não visível e da existência humana. E como a própria autora nos diz “A aura da coisa vem do avesso da coisa (...). A coisa é pelo avesso e contramão” (Santos, 2013, p. 123). E a obra PSGH é o avesso de tudo ainda que seja a busca do centro do próprio eu é também a busca pela coisa (causa) primeira de todas as coisas. Citamos, então, a epígrafe escolhida por Clarice Lispector para o romance PSGH:

> *“A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die.”*
> “Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não haja nenhum eu para morrer”
> Bernard Berenson[29]

O romance vai e volta, gira, dá voltas e retorna à questão da identidade, da solidão, da ausência de vínculos significativos, entra em uma espécie de transe ao se depara com a barata. Mergulharemos, então, nesse labirinto.

4.4 O LABIRINTO

Desprezar a sabedoria grega e suas narrativas míticas, que nos rege até os dias de hoje, é desprezar o que somos.

> ... tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada.
> Clarice Lispector[30]

Começamos esta seção, aprofundando mais um pouco a concepção de labirinto espiritual, uma vez que concordamos com a tese tanto da complexidade da abordagem dos temas em forma de labirinto literário quanto na transtextualidade com a narrativa bíblica, o palimpsesto.

Na tradição cabalística, o labirinto seria um dos segredos atribuídos a Salomão. Muitas construções, inclusive do 1º templo, possuem um subterrâneo com galerias em forma de labirinto. Também há labirinto nas catedrais, série de círculos concêntricos, interrompidos em certos pontos, de modo a formar um trajeto conhecido como labirinto de Salomão. Para os místicos, o labirinto simboliza dois desafios: o da via a seguir

[29] Epígrafe da obra clariceana A Paixão segundo G.H.
[30] PSGH, p. 7

para atingir o centro, local do combate entre as naturezas, material e espiritual; e o do caminho a ser mantido para sair de lá (Chevalier e Gheerbrant, 2015).

Tal entendimento diz respeito ao ato de concentrar-se em si mesmo, envolto nas milhares de sensações, das emoções e das ideias, vencendo todo obstáculo à intuição pura, e voltar à luz sem se prender e perder-se nos desvios das veredas. A ida e a volta no labirinto seriam o símbolo da morte e da ressurreição espiritual. O labirinto conduz o homem ao interior de si mesmo, ao santuário interior onde se esconde o mistério da pessoa humana. O centro, o santuário, pode ser o templo do Espírito Santo, da alma em estado de graça, ou ainda as profundezas do inconsciente (Chevalier e Gheerbrant, 2015).

O centro do labirinto, no conceito espiritual, pode ser considerado tanto como o templo do Espírito Santo quanto as profundezas do inconsciente. Ambos só podem ser alcançados pela consciência após intensa concentração, até esta intuição final, por uma espécie de iluminação. É no centro que o ser pode reconstruir sua unidade perdida na multidão dos desejos. Quanto mais difícil a viagem, quanto mais numerosos e árduos os obstáculos, mais o peregrino se transforma e, ao longo do caminho, adquire um novo ser. A transformação do eu, operada no centro do labirinto é confirmada à luz do dia, após o retorno, no final da travessia das trevas à luz. Essa viagem representa a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega (Chevalier e Gheerbrant, 2015).

Compreendido o conceito espiritual do labirinto, vamos adentrar nos temas e na construção da abordagem. A questão do tempo como pano de fundo secundário é cronológico: o fato ocorreu no dia de ontem “Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida” (PSGH, p. 07). As horas e horas foram marcadas conforme passavam: “Eram quase dez horas da manhã...” (p. 10); mais adiante “E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã...” (p. 16); e assim sucede até quase noite, quando G.H. decide sair à noite com amigos.

No entanto, a narrativa ou a travessia transcorre no interior da consciência de G.H. é o tempo psicológico que revela a ação propriamente dita, envolta em reflexões filosóficas, existenciais, sentimentais, emocionais e espirituais. O tempo cronológico é uma espécie de emersão, como que para respirar, e retorna à imersão nas veredas do labirinto interior. Apesar da marcação superficial do tempo, como a demonstrada,

e pelo fato da predominância do tempo psicológico, concordamos com Viveiros de Castro (2018) quando afirma que a narrativa toda versa sobre o agora, pois é o instante e a noção desse instante e destaca: “Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã” (PSGH, p. 25). É um permanente entrar no tempo cronológico e sair do tempo e mergulhar no instante extra temporal. É um conduzir o leitor em um caminho de expectativa constante, um buscar resposta, um labirinto de questionamento e emoções.

Nesse sentido do jogo de expectativas, Deleuze e Gattari (2000), apresentam uma reflexão acerca das proposições-chave que mantém o interesse do leitor nas narrativas literárias. Tais questões estão sempre constantes na obra clariceana, principalmente em PSGJH, quando a autora nos mantém em constante suspense sobre o que aconteceu ou acontecerá.

> Não é muito difícil determinar a essência da "novela" como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão "Que se passou? Que pode ter acontecido?". O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer. Quanto ao romance, nele acontece sempre alguma coisa, ainda que o romance integre, na variação de seu perpétuo presente vivo (duração), elementos da novela e do conto (Deleuze e Gattari, 2000, p. 58, vol 3).

Dialogando com a tese de Viveiros de Castro (2018), ele prossegue em sua análise acerca de um tempo instantâneo e ressalta que em PSGH algo acontece de repente, reforçando a ideia de instantaneidade. G.H. não sabe o que aconteceu, nem se, de fato, aconteceu. Esse jogo nos transporta ao labirinto.

A ficcionista nos introduz no jogo desde o primeiro capítulo que é um andar devagar, tímido e medroso, como quem está à porta do desconhecido e não sabe se entra ou se sai. Na verdade, a narradora-personagem está relutante, não sabe se conta ou não, ensaia uma encenação do tipo falo, não falo, falo... “Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (PSGH, p. 07).

A encenação da hesitação serve de introdução ao contexto narrativo, ou cenário, pois descreve o apartamento, o dia, o café da manhã na cozinha, o quanto G.H. é organizada, sua cultura e classe social, a saída da empregada... temas exteriores, como quem pretende situar o leitor num contexto superficial, como quem não quer permitir que o outro mergulhe em sua intimidade de modo mais profundo,

como quem diz: “é suficiente...” (PSGH, p. 11). É o jogo de adiar falar e desviar do assunto ou não falar e não sugerir; é um adiar e falar sobre algo nada pertinente (aparentemente) e retardar para outro instante, surpreendendo o leitor.

Em relação à encenação, Reguera (2006) e Rocha (2020) destacam que Clarice Lispector tem por método trabalhar exaustivamente a linguagem de tal modo a criar a chamada encenação. Para estabelecer a dissimulação encenada dois aspectos são considerados: “a simulação (“parecer” e “não-ser”) e a dissimulação (“não-parecer” e “ser”)”, conforme esclarece Reguera (2006, p. 21, grifos da autora).

Concordamos que em PSGH, a ficcionista por meio da narradora-personagem aplica esses dois aspectos citados como forma de confundir o leitor e de mascarar a presença, ou a mistura de uma realidade de sua vida pessoal as descrever o próprio apartamento e o relato ficcional. E cá entre nós, quem vive ou viveu no Rio de Janeiro sabe que, no verão, é totalmente possível encontrar dentro de casa uma enorme barata cascuda por mais alto que seja o apartamento!

Reguera (2006) e Rocha (2020) sinalizam outro detalhe na escritura clariceana que funciona como forma de encenação: a marcação das horas e a descrição das ações como tomar café, fumar, deitar no sofá, desligar o telefone... os sentidos são percebidos pelo corpo físico. “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana” (PSGH, p. 10).

A formação humana é garantida pelo corpo físico, pela matéria que existe no tempo e no espaço, aqui simbolizado pelas horas. E a encenação de decomposição de si, de estranhamento, de confusão, continua: “Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar” (PSGH, p. 08). Expressar o cansaço, a impaciência, a dúvida, a hesitação faz parte de encenar algum sofrimento: “Até que por horas desisti” (PSGH, p. 08). Pertencer ou não pertencer são sentimentos que aqui estão relacionados ao corpo físico, pois o apartamento era o reflexo do que ela era, organizada, rica, superficial... assim, dizer que o bem material lhe pertencia marcava seu lugar no espaço. “Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto” (PSGH, p. 10).

O olhar as horas no relógio demonstrando uma ansiedade simulada pertence às ações que passam pelo corpo. As sensações são vividas de modo físico e psíquico simultaneamente. “A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais” (PSGH, p. 09).

A narrativa gira em torno de alguns temas centrais enquanto encena o sacrifício, o sofrimento, a morte (a paixão) e a ressurreição, recriando o cenário da narrativa bíblica. Assim a narradora-personagem começa falando da desordem interior enquanto afirma ser extremamente organizada externamente; é solitária, não mantém vínculos afetivos significativos, sem namorado, esposo, ou filhos, parentes ou outro que o valha e a empregada doméstica se demitira. Esse é o aspecto externo. O interno é revelado em 'transe', ou podemos dizer êxtase, diante da barata: G.H. aborto um filho intencionalmente e agora se dá conta de que queria ter filhos. "E reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida. – Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto" (PSGH, p. 28).

A crise existencial que se instalou em G.H. a fez questionar sobre quem ela era de fato. Tentou reconhecer-se em seu retrato. Não conseguiu. "Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau-gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem – e vou dizer que na minha fotografia eu via O Mistério." E continuou, pois mergulhara no espanto indescritível da fotografia e silenciou.

> A surpresa me tomava de leve, só agora estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo. Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo (PSGH, p. 11).

Estranhou-se. Quem era ela afinal? A superficialidade de sua vida aparentemente organizada a fez perder-se de si.

> Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome (PSGH, p. 11).

O nome era também inexpressivo: duas letras que não a revelavam, não lhe atribuíam uma missão, pois no conceito judaico o nome revela seu destino, sua missão na vida. "Eu não me impunha um papel, mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: "que sou", mas "entre quais eu sou"" (PSGH, p. 12, grifo da autora).

Olhou-se no espelho: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (PSGH, p.12).

A posição de se colocar dentro do espelho simboliza, na maioria das vezes, introspecção, autoconhecimento (Chevalier e Gheerbrant, 2015), porém aqui, acolhemos o entendimento de que G.H. valorizava muito mais as aparências, a imagem externa do que sua essência. Ela era o que os outros diziam dela. Ela não se esculpiu como pessoa. Ela foi esculpida pelas mãos dos outros. Daí a profunda necessidade de buscar o autoconhecimento.

A escritura de Clarice Lispector sempre dialoga com outros autores, não apenas com as narrativas bíblicas. Ao fazer referência ao espelho notamos uma semelhança com o conto machadiano *O Espelho* (1882) no qual o espelho revela a dualidade entre a alma espiritual, interior, verdadeira essência, real personalidade e a alma externa, aparência, imagem social, status. Ou mesmo o conto homônomo de Guimarães Rosa, no qual o protagonista olha para o espelho e não se reconhece. Viver dentro do espelho pode simbolizar uma prisão, na qual a máscara social é mais real do que a própria pessoa. G.H. é tão invisível quanto a invisibilidade que impôs à Janair. G.H. não se via nem mesmo na fotografia. Era inexpressiva para si mesma.

Outra narrativa que trabalha a questão do espelho e que nos revela um tanto de G.H. é a obra *Alice Através do Espelho* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*), de Lewis Carroll, publicado em 1871. O espelho funcionava como um portal para um mundo invertido, tão invertido quanto a Paixão de G.H. Pode ser o portal também para um reino espiritual ou o inconsciente, permitindo a exploração de dimensões não materiais.

As constatações e reflexões sobre a própria existência provocadas primeiro pela solidão, em seguida pela sensação de estranheza com o próprio apartamento cuja área de serviço parecia não fazer parte da casa, depois a decepção ao encontrar o quarto limpo, iluminado, brilhando, os rabiscos de carvão de corpos nus na parede do quartinho... as sucessivas constatações foram a mão misteriosa que a conduziu ao interior do seu próprio labirinto.

Forçada a confrontar sua a identidade superficial, desconstruindo sua visão de mundo e de si mesma, G.H. precisou lida com a linguagem. Ela era o avesso do Verbo. Como então traduzir em palavras uma experiência tão visceral e transcendente?

Por alguns momentos narrativos, chegamos a pensar que a barata seria o ‘outro’, o ‘espelho’, o ‘avesso’, de G.H. o outro EU, o SER escondido no centro profundo e misterioso do labirinto. Acreditamos nessa possibilidade. Barata-fêmea, poderia ser mãe, G.H. abriu mão do filho - ela o matou como matou a barata; sentia-se culpada e questionava a própria moral civilizatória, era um protozoário e valia menos do que a barata; a massa branca era o ventre da barata-mãe; G.H. mergulha no encontro do nada e busca desesperadamente vivenciar o seu encontro com o ser, seu eu verdadeiro, esculpido por ela própria e não pelo outros.

Há também uma segunda possibilidade nesse labirinto de que a barata seja realmente o outro, pois pela solidão de G.H. ela pode ter dificuldade em lidar mais intimamente como o outro, percebemos isso pela invisibilidade a que ela colocou Janair, a doméstica.

Apresentamos alguns recortes que de algum modo fundamentam nossa reflexão: “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (PSGH, p. 47).

Mais uma reflexão sobre o silêncio, ausência de voz e de palavras. A mudez para G.H. se relacionava ao neutro.

> O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria (PSGH, p.28.

A humanização para G.H. significava fazer parte de um sistema no qual os outros determinavam o que ela era ou devia ser. A persona e a máscara são referências a esse parecer ser e não-ser, à encenação.

> Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.
> Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! e perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim (PSGH, p.28).

A relação de G.H. com o neutro pode abranger diferentes significados entre eles o avesso da posição de Jesus nos evangelhos, para quem o neutro seria vomitado, conforme está escrito em Apocalipse, 3, 15-16: “[15]Conheço tua conduta: não és frio nem quente. Oxalá fosses frio ou quente! [16]Assim, porque és morno, nem frio nem quente, estou para te vomitar de minha boca” (grifo nosso). O neutro é aquele

que não se posiciona, não se decide, não pode ser definido, pois é nada, nem coisa pode ser.

Para G.H., o "neutro" parece simbolizar um estado de ser primordial, desumano e indistinto, transcendendo a linguagem e a experiência humana convencional. A noção do neutro em Clarice Lispector é complexa e multifacetada, pode ser visto como uma posição nem lá nem cá, no limite, na fronteira de uma dualidade (bem e mal, vida e morte, eu e outro, humano e inumano) é como uma realidade suspensa, menos estruturada pela lógica humana sem ser ilógica. Pode ser entendido como um mergulho no "imundo" ou primitivo, inaceitável, incompreensível, (como o incidente com a barata em "G.H."), ou a coisificação do sujeito. O sujeito-objeto perde a sua individualidade e passa a ser coisa, ou melhor, nada, provocado pelo "esvaecimento do eu". O neutro é também aquilo que não é. Nesse sentido, o neutro é o indizível, o inexpressível, o não-ser da linguagem, o devir inalcançável que a escrita clariceana tenta capturar nas entrelinhas (grifo nosso).

A necessidade de reconstrução de si após o transe, ou epifania é marcada pela comunhão com a realidade e com o divino de sua existência chegando a comparar a massa branca da barata, com a hóstia. É também a necessidade de voltar de sair do labirinto em que penetrou. É também uma maneira de verificar o que restou de sua natureza humana. Descobrira que a vida é uma missão. O Cristo encarnou para uma missão. O nome revela a missão da pessoa (na tradição judaica). A protagonista geralmente é uma heroína. Aquele que cumpre sua missão é o herói. O herói pertence ao mundo. Tem raízes e valores bem definidos e só alcança a glória quando cumpre sua missão.

> A gradual desenraização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta (...) Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada a senha, morro sem saber de quê. E o segredo é tal que, somente se a missão chegar a se cumprir é que, por um relance, percebo que nasci incumbida – toda vida é uma missão secreta (PSGH, p. 48).

Nesse fragmento há alguns pontos a serem observados: o secreto é revelado ao iniciado que chega ao centro do labirinto, ou seja, cumpre seu propósito, vence os obstáculos, tais como perigos, medos, desertos interiores, noites escuras... Além disso, a paixão ocorre a partir da encarnação, Deus se faz homem e GH busca a desumanização, o avesso. Não ter raízes é não estar ligado à terra ou a uma árvore.

A árvore da vida dos Gênesis simboliza tanto a materialidade do mundo criando, quanto a possibilidade de elevação do Homem ao aspecto divino por meio do espírito.

Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2015) destacam três dimensões na simbologia da árvore: A árvore estabelece a comunicação dos três níveis do cosmo: 1) o subterrâneo, por meio das raízes, exploradoras das profundezas da terra; 2) a superfície da terra com seu tronco e galhos inferiores; e, 3) as alturas alcançadas pelos galhos superiores e pelo cimo, atraídos pela luz do céu. A árvore abrange todos os elementos: “a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 84).

Por outro lado os autores destacam a relação existente entre o símbolo da árvore da vida com a árvore da primeira aliança e a árvore da cruz ou árvore da Nova Aliança, cuja mensagem é a regeneração do Homem após a queda. A Cruz erguida no Gólgota, sobre uma montanha, símbolo do centro do mundo, reproduz e ressignifica a imagem da árvore cósmica ou árvore do mundo. É, em si, “o próprio Cristo que, por metonímia, se torna a árvore do mundo, o eixo do mundo, a escada para o céu” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 85).

G.H. não morre de fato como Jesus. Ele assumiu sua missão, ela não. A escultora encena não se sentir heroína pelo feito corajoso e une tal fato ao próprio edifício, de forma análoga ao próprio Cristo, ao templo do Espírito Santo, ao templo de Jerusalém da narrativa bíblica. Citamos, então, Lacan (1998), para quem a arte permite que vejamos aquilo que não seríamos capazes de ver senão pelo olhar da arte, preservando tudo o que há de inapreensível no objeto.

> A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.
> A deseroização é o grande fracasso de uma vida (PSGH, p. 48-49).

O herói cumpre sua missão e é glorificado por isso. O herói que fracassa não é herói. Ele é o protagonista da própria tragédia, cai em desgraça e é banido de sua pátria. Não pode nem ser chamado de anti-herói. Novamente há uma interrelação do silêncio, da voz e do neutro. “Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso

alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz" (PSGH, p. 49).

A questão da voz, da mudez, da palavra e da linguagem é fundamental para a obra clariceana. Sempre há o não escrever, o não dizer, o calar, o silenciar.... No entanto, para a autora, a escrita é a única possibilidade de vida. Essa busca aparece em quase todos os seus escritos.

> É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo (PSGH, p. 50, grifo nosso).

"A condição humana é a paixão de Cristo". Essa expressão revela o cerne da experiência humana, isto é, o sofrimento, o sacrifício e o amor sacrificial que, em G.H. é toda a narrativa escrita em estado de sofrimento e sacrifício. A via crucis vivida por G.H. começa quando Janair anuncia sua demissão, sua saída da vida da patroa. E, caso queiramos aprofundar mais, a travessia de vida na superficialidade, na futilidade, na persona criada por G.H. para caminhar entre os outros e alcançar um falso status, pode ser considerada a verdadeira via crucis da narradora- personagem, ainda que o sacrifício maior, o ápice de seu sofrimento tenha sido marcado pelo encontro consigo mesma. Consideramos a mudez e o silêncio representativos do avesso da palavra criadora de Deus (Fiat) e de Jesus, o Verbo feito carne.

A palavra "paixão" deriva do latim *passio*, que significa "sofrimento" ou "suportar" (Houaiss, 2005). No entendimento da doutrina cristã, a Paixão de Cristo é o supremo ato de amor e o sacrifício de Jesus para a remissão do pecado e salvação da humanidade. A proposta da paixão é a plenitude ou redenção que passa pela aceitação do sofrimento e pela prática do amor sacrificial. Retomando a releitura da narrativa bíblica a criação do mundo passou pela linguagem aposto da mudez e oposto ao silêncio. É a palavra que cria a realidade.

> Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o

> amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio (PSGH, p. 50).

Perfeito! A realidade é representada pela palavra. É pela palavra que o ser humano se organiza como pessoa, reconhece e lê o mundo exterior e interior. É pela palavra que reconhecemos a nós próprios.

> A linguagem é o meu esforço humano.
> Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (PSGH, p. 50)

A busca por um sentido maior da própria existência conduz G.H. para buscar apoio no texto bíblico, funciona como a terceira perna perdida pela protagonista e tão solicitada. É a mão invisível na qual ela se apoia, é o suporte divinizado, cadenciado, romantizado pela alma humana ansiosa por alcançar o transcendente e nele encontrar possíveis respostas para suas questões mais profundas. A *via crucis* é chegar ao centro e desvelar o que está oculto, sem heroísmo, por meio da paixão.

> E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A *via-crucis* não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição.
> A desistência é uma revelação (PSGH, p. 50).

Aqui observamos a referência à *via crucis* e mantendo o avesso, pois Cristo não desistiu, insistiu. Desistir é humano, insistir é divino. Essa crítica à fraqueza humana e à inconstância em nossos quereres, mostra o quanto somos volúveis: logo desistimos. Como transcender se desistimos? CG.H. responde “Desisto, e terei sido a pessoa humana – é só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino” (PSGH, p. 50).

Essa relação da busca pelo transcendente tendo o texto bíblico com pano de fundo, fez-nos lembrar de uma frase marcante de Roland Barthes em O prazer do texto (2002, p. 23):

> Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho

> indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius1): O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê (Barthes, 2002, p. 23, grifo nosso).

Nós compreendemos essa afirmação como colocar o texto no centro. A experiência humana com Deus passa pela palavra: se as Escrituras são "O olho por onde vemos Deus; Elas são o olho por onde Deus nos vê. É por isso também que citamos Barthes (2002) pois ele nos propõe uma relação de prazer, de deleite como condição primeira para vivenciar a experiência na leitura de textos literários ou não. Essa postura agradável assumida pelo leitor auxilia a construção de uma relação mais íntima com diferentes textos, em especial, com Deus por meio das narrativas bíblicas, por meio da palavra. O texto é responsável pelo processo. Segundo Barthes (2002) a raiz da palavra texto é Tecido:

> Mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (Barthes, 2002, p. 74- 75).

O texto é o principal veículo de contemplação, é por ele que nos vemos. Essa experiência é amplamente observada (e vivenciada pelo leitor) ao mergulhar no texto de G.H., na carta que ela escreve ou tenta escrever para alguém que não sabemos quem, mas que somos gradativamente embrenhados nesse emaranhado de reflexões existencial labirínticas tecidas cuidadosamente pela narradora-personagem. O tecido do texto clariceano leva não só G.H. ao auto encontro, também a nós. Nesse sentido, Barthes (2002) afirma

> Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer, não é a minha subjetividade que volto a encontrar, mas o meu indivíduo, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico; pois é ao termo de uma combinatória muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural) [...] (Barthes, 2002, p. 73).

O encontro conosco através do prazer proporcionado pelo texto é pleno. É construído, ou melhor, costurado pelo encontro com outros textos, com o tecido formado ao longo da trajetória vivida de experiência físicas e emocionais com as quais nosso 'eu' histórico foi tecido. Somos sujeitos limitados, presos à realidade concreta,

expostos a fracassos, complexidades, decepções e incompreensões, somos a barata de G.H., vulneráveis à forças maiores que podem nos esmagar. É esse o processo de tessitura de quem somos, o qual costura em nós a espiritualidade.

A espiritualidade é tecida por meio de rupturas, renúncias, após uma profunda noite escura (crise existencial) e conduz ao autoconhecimento. Acreditamos que a travessia de G.H. pelo labirinto interior levou-a a uma atitude de repulsa e rejeição ao incomum, ao falso, ao indizível, ao inominável em nós. Diante da 'barata', G.H. se desintegra, reconhece o seu nada, vê sua máscara sem identidade real nas formas desenhadas na parede por Janair.

> Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro (PSGH, p. 50).

Quem ela (G.H) é? Inexpressiva? A barata é como um espelho da alma de G.H., revelando-lhe sua fragilidade, sua ilusão de conexão entre o humano e o universal. Frente a frente com a realidade G.H. começa a reconhecer-se verdadeiramente. Agora sem máscaras, sem esculpir aparências.

> Era quase nada, mas eu conseguia perceber o ínfimo movimento de minha timidez. Não sei, mas eu me aproximava com angustiada idolatria de alguma coisa, e com a delicadeza de quem tem medo. Eu estava me aproximando da coisa mais forte que já me aconteceu.
> (...)
> Talvez eu agora soubesse que eu mesma jamais estaria à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida. Eu não alcançaria jamais a minha raiz, mas minha raiz existia. Timidamente eu me deixava transpassar por uma doçura que me encabulava sem me constranger (PSGH, p. 50).

A espada do centurião transpassou o lado direito do peito do Cristo morto. G.H. se deixou transpassar por algo que não sabia explicar. Era doce, pois o sacrifício é prazeroso, glorifica. A comunhão é o alimento da alma. Ingerir a massa branca da barata é uma comunhão forçada. Jordão (2020) diz representar a hóstia cristã. Acreditamos que tal comunhão simbolize o rompimento com o autoengano e um ato de transcender o próprio ego, antes tão senhor de si no seu mundo de aparências.

> Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo.
> Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade.
> Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E com o ato ínfimo, eu me havia deseroizado.

> Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo (PSGH, p. 50).

O batismo representa vida nova, sem as marcas do passado, é o nascimento do Homem novo. Comer a barata é o batismo de G.H., agora liberta daquilo que nela considerava sujo e repulsivo, ainda que inconsciente, como matar o filho no ventre. Simboliza renunciar a tudo o que adotava para si e que, na verdade, era sem valor social, confrontando seu estilo de vida com a realidade da qual foge.

> Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano (PSGH, p. 50).

A realidade crua muitas vezes nos esmaga. Expõe nossas fragilidade roubando de nós a sensação de supremacia: somos uma espécie inteligente, dominamos o mundo, inteligentes, porém arrogantes e soberbos. Ao esmagar a barata, G.H. em êxtase, transcende aspectos físicos e conecta-se com a vida ancestral, a realidade primitiva que iguala todos os seres como criaturas desprovidas da subjetividade e de hierarquia social, desconstruindo sua sensação de segurança e pertencimento.

> E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.
> E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir (PSGH, p. 51).

A ação de comer a barata desencadeia um fluxo de consciência tal que permite à G.H. uma abertura à real compreensão de si mesma e do mundo. Nesse estágio, a transcendência opera uma substituição das palavras, a linguagem é mais sensorial, sensitiva, intuitiva. Para que linguagem? Para que palavras?

> Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.
> O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim?

> como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro (PSGH, p. 51).

Aqui ficamos sem palavras.

***

A escultora G.H. esculpiu a palavra durante seu profundo esforço em desvendar e descrever o que lhe aconteceu, em tentar organizar interiormente seu momento epifânico, quando se encontrou com sua própria essência e com ela comungou.

A transcendência em G.H., embora seja forjada em cima de uma narrativa bíblica, não está relacionada a conceitos tradicionais de religião. É, outrossim, uma experiência espiritual, uma radical viagem ao centro de si, autodescoberta e conexão com o que há de mais sagrado da essência primordial da existência humana. O centro do labirinto revela o tesouro do ser e transcende convenções sociais e da identidade humanas. É aí que a espiritualidade se constrói, surge a partir do prazer da descoberta, do desvelamento, da tessitura, da leitura do texto da vida, das experiências provadas, conduzindo-nos a provar do sabor da emoção profunda e visceral da conexão com Deus e conosco.

5 A DESCOBERTA DO OUTRO

É paixão minha ser o outro.
Clarice Lispector [31]

Nós somos o outro? Somos o que o outro vê em nós? Somos espelho? Somos reais ou imaginação? No presente capítulo, propomos uma análise reflexiva da obra intitulada *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (LP), publicado em 1969, e digitalizado em 1998, pela Editora Rocco, com revisão e pesquisa de Marlene Gomes Mendes, buscando manter a fidelidade à primeira edição aprovada pela autora. Diferente dos três livros anteriores, neste, Clarice Lispector cria uma protagonista que aprende a relacionar-se com o mundo exterior e assim aprende a "ser" quem é. Como a digitalização manteve as características da obra original, manteremos a data referência do ano de sua publicação, juntamente com a data da digitalização – 1969/1998. A indicação das páginas corresponde ao livro digital

5.1 A OBRA

No nosso cérebro, há um conjunto de células nervosas, chamadas de neurônios, as quais nos obrigam a copiar e imitar o que vemos e ouvimos. O processo de imitação garante a aprendizagem e a perpetuação da cultura de uma civilização. Negar ou reprimir a aprendizagem é ser condenado ao isolamento pessoal e social. Talvez, e apenas talvez seja por isso que a romancista nos pede força e coragem em sua epígrafe:

> Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.[32]
> Estado de graça ou de vida está em realizar-se no mundo externo.
> Clarice Lispector[33]

A obra narra a trajetória de autoconhecimento de Lóri, a protagonista, professora primária. Ela luta para superar seus medos e limitações emocionais com o objetivo de aprender a viver plenamente. Lóri não vive, passa pela vida sem se permitir experimentá-la de fato. O romance, classificado como romance existencialista, tem

[31] Santos, opus cit., p. 43
[32] Nota de esclarecimento da autora na abertura do livro LP, p. 8.
[33] Santos, opus cit. p. 18.

como foco a introspecção da protagonista, acompanha o processo de desconstrução do sentimento de vergonha e de culpa, aprendendo a sentir alegria e prazer. O "prazer", na obra, é amplo, passa pela compreensão da comunicação com o Deus (clariceano), com os outros, em especial com Ulisses, abrange o corpo, a vida cotidiana, as coisas mais simples e a existência.

A narrativa se passa na cidade do Rio de Janeiro e aborda o processo de descoberta de si da personagem, próprio da escrita clariceana, a libertação feminina de tabus sociais, a superação do medo de relacionar-se com o mundo externo, o corpo como fonte de prazer do próprio existir e o encontro da humanidade pessoal. Lóri recebe o precioso auxílio de Ulisses, um professor de filosofia. Pacientemente ele a ensina a se amar, a aceitar o próprio corpo e o prazer físico e existencial. Nesse processo, Ulisses também aprende a "estar pronto" para ela, mostrando que a aprendizagem é mútua, sem perder o foco na transformação de Lóri.

5.2 QUEM SOU EU? LÓRI? LORILEY?

Se copiamos e imitamos, como saber quem somos? “Uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (LP, p. 43)

Loreley, chamada de Lóri, é a protagonista do romance existencialista. Ela é uma mulher solitária que se sente dividida entre o desejo de viver e relacionar-se com os outros e com o mundo e o medo de sentir; ela anestesiou-se com medo da vida e de se entregar, experimentando apenas uma "existência falsa". Lóri busca sua identidade, tentando conciliar a independência com a necessidade de afeto.

Lori é descrita como uma mulher de família rica, do interior do Estado do Rio de Janeiro, recebe mesada do pai para conseguir viver na cidade grande com certo conforto que o salário de professora não lhe permitiria. Esse fato é uma das contradições da obra, pois ela deixou a cidade do interior (Campos de Goytacazes), veio para a cidade grande com o objetivo de conquistar liberdade e independência sem julgamentos, porém depende mais da mesada do que do próprio salário. Teme a opinião dos outros sobre si. Ela enfrenta profunda "dor de existir" o que a prende e limita, provocando intensa insegurança social. É ansiosa. Tudo causa-lhe angústia e tormenta.

O nome Lóri, feminino, significa "pequeno loureiro", "vitoriosa" ou "coroada de louros", originando-se como diminutivo de Laura ou Lorraine. Derivado do latim laurus, simboliza vitória e honra na antiguidade. Também pode significar "habitante de Lorraine" (França). É uma variação inglesa popularizada no século XX. Seu significado evoca força, glória e nobreza (Houaiss, 2005, digital). Já Lori (no masculino) refere-se a uma ave pequena e colorida da Oceania, similar ao periquito. Esse significado pode ter relação com a Lóri inicial: sentia-se pequena, incapaz, sem valor, contudo desejosa de alçar voo.

Já Loriley (variação de Lorelei/Loreley), seu nome de batismo, tem origem germânica e significa "rocha do murmúrio" ou "rocha que atrai". Está ligado a uma famosa lenda alemã sobre uma ninfa ou sereia do rio Reno que, com sua beleza e canto, atraía marinheiros, simbolizando encanto, mistério e beleza fatal (Houaiss, 2005, digital). No romance, Ulisses explica a lenda alemã com detalhes diferentes. A figura da ninfa nos permite pensar que o nome evoca uma aura mística, romântica e de “natureza indomável”, como muitas vezes a protagonista se apresenta na narrativa (grifo nosso):

> Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão... (LP, p. 19).
> Ela sorriu. Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era? (LP, p. 19).
> 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. (LP, p. 25).
> E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente (LP, p. 91).

Suas relações sociais são muito superficiais, distantes do outro, sem uma verdadeira entrega. Quando questionada por Ulisses acerca de quantos amantes ela teve, respondeu-lhe que não eram amantes, já que ela não os amou. “— Não foram propriamente amantes porque eu não os amava” (LP, p. 30). Ao longo da narrativa, percebemos que era apenas necessidade de toque, de sentir-se desejada, como um ato mecânico e sem propósito, todavia, sempre sem entrega, como podemos observar no fragmento a seguir: “Pois antes também desejara os seus amantes e não se ligara a nenhum deles” (LP, p. 68). E mais adiante Lóri compreendia: E por enquanto ela não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo. Não, nem o próprio corpo talvez: pois

com os amantes que tivera ela como que apenas emprestava o seu corpo a si própria para o prazer, era só isso, e mais nada (LP, p. 68).

Assim era Lóri, fechada dentro de si, como a ostra dentro da concha, ou uma tartaruga escondida dentro do próprio casco, um ser reprimido pelo medo de ser, estagnado em sua formação. A transformação ou formação ocorre com a ajuda de Ulisses.

Mas quem é Ulisses? “Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranqüilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor.” (LP, p. 38). O nome Ulisses é originário do grego Odysseus e latinizado como Ulysses, em português; Ulisses, significa "o que odeia", "irritado", "filho da raiva" ou "aquele que guarda rancor". Na obra clariceana não nos pareceu que Ulisses fosse alguém carregado de ódio, ou irritadiço, ou mantivesse raiva, era o contrário; Ulisses é o nome do herói grego da "Odisseia", obra de Homero, publicada possivelmente no século VIII a.C., famoso general, “Odisseu”, por sua astúcia, estratégia, perseverança e inteligência (Cavalo de Troia). O personagem clariceano combinava com essas características do herói grego.

Na mitologia greco-romana, representa a inteligência, a perseverança, a perspicácia e a resistência. Pode significar aquele "que faz o caminho" ou um líder estratégico, seu principal feito na narrativa da guerra de Troia. Acreditamos ser esse o sentido de Ulisses na obra em estudo, pois ele pacientemente auxilia Lóri em seu caminho de amadurecimento.

Na Literatura Moderna, temos o romance “Ulisses” (1922), de James Joyce. Este é uma obra estruturada em 18 episódios que correspondem a uma paródia ou uma intertextualidade, semelhante às aventuras de Ulisses (Odisseu) na Odisseia de Homero, principalmente em sua busca por um caminho para casa. Uma curiosidade da vida de Clarice Lispector: seu cachorro chamava-se Ulisses, provavelmente por influência do herói grego. Na narrativa, Ulisses é o homem por quem Lóri se apaixonou. Uma pessoa segura de si, madura, inteligente, perspicaz e paciente, com algumas características do herói grego da obra de Homero.

5.3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Escrever é desnudar a alma. É mostrar tudo o que ela coletou e acumulou enquanto peregrinava pela vida.

> Escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra.

> Prescindir de ser discursivo. (...)
> Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere.
> Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo.
> Este é um livro fresco – recém-saído do nada.
> Escrevo para nada e para ninguém.
>
> Clarice Lispector[34]

Estudando a obra clariceana, percebemos três características marcantes: 1) a introspecção, ou seja, a narrativa segue o fluxo de consciência das personagens, apresentando ao leitor as questões existenciais delas; 2) a experimentação na ação da escrita, isto é, a autora testa, prova, cria modos diferentes de narrar; e, 3) a presença marcante da intertextualidade, especialmente, com as narrativas e mitos bíblicos às avessas.

Tais características fazem parte do conjunto do estilo da autora. Na obra em estudo, a experimentação é mais acentuada na construção da personagem, pois, diferente das três obras anteriores analisadas nesta pesquisa, a personagem busca tanto conhecer-se e provar seus limites, quanto aprender a viver o amor genuíno, a amar o que há de humano em nós com alegria, chegando ao estado de graça. As características comuns à obra da autora estão presentes também nesta. Por essa razão, buscaremos aquelas que são peculiares, procurando evitar excesso de repetições do que já foi dito.

5.3.1 Detalhes da escrita

Nem todos querem ver o que há em nós, conhecer nossa alma. Uns só querem utilizá-la para benefício próprio. Para evitar esse abuso, devemos prosseguir sem pedir passagem.

> Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar.
>
> Clarice Lispector[35]

A primeira estratégia a chamar a atenção do leitor é a ideia de continuidade temporal, ou de atemporalidade, ou de eternidade. Esta ideia está presente desde o começo da narrativa: a obra começa com uma vírgula. Podemos interpretar como uma indicação de que a vida já vinha acontecendo, ou de que não há início, pois a vida é:

---

[34] Santos, opus cit, p. 6
[35] Santos, opus cit, p. 7

“, estando tão ocupada, viera das compras de casa...” (LP, p. 7); e, termina com dois pontos, significando que a busca e a aprendizagem continuam, ou que não têm fim. “— 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:” (LP, p. 100. Acreditamos ser possível interpretar essa ideia de ‘continuidade’ como uma indicação de que a aprendizagem de viver e de ser humano é permanente.

Também observamos uma polifonia, pois a romancista adota um narrador em terceira pessoa, onisciente e reflexivo, caracterizado por um tom feminino, íntimo e filosófico que mergulha profundamente no interior de Lóri, revelando suas memórias enquanto narra o presente. O narrador, por meio do discurso indireto livre, não apenas descreve os sentimentos, como também mistura com suas próprias reflexões, de tal modo, que faz o leitor pensar que ele (o narrador) fala de si próprio, expondo as angústias da protagonista em sua busca pelo autoconhecimento, alegria e prazer. Essa estratégia põe o narrador movimentando-se entre o distanciamento e a imersão na mente/ alma de Lóri. É um entrar e sair, mergulhar e emergir: ora o foco está no fluxo de consciência e nas sensações íntimas, ora está no mundo exterior e nas sensações físicas da protagonista.

Essa movimentação permite ao leitor acompanhar a peregrinação existencialista de Lóri.

> Se fosse uma pessoa inteiramente só, como era antes, saberia como sentir e agir dentro de um sistema. Mas Ulisses, entrando cada vez mais plenamente em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara a ter receio de perder a proteção — embora ela mesma não soubesse ao certo que idéia fazia de "ser protegida": teria, por acaso, o desejo infantil de ter tudo mas sem a ansiedade de dever dar algo em troca?
> Proteção seria presença? Se fosse protegida por Ulisses ainda mais do que era, ambicionaria logo o máximo: ser tão protegida a ponto de não recear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar (LP, p. 13-14, grifo da autora)

Nesse recorte observamos a ‘mistura’ da voz do narrador com a voz da protagonista, não podendo diferenciá-las. O mesmo ocorre no fragmento seguinte.

> Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência (LP, p. 14).

A narrativa é densa, utiliza uma linguagem poética, ao mesmo tempo reflexiva, comum na obra de Clarice Lispector, para expor sensações, sentimentos e impressões profundas, explorando temas como o vazio, a morte, a liberdade e o amor, como podemos notar no fragmento a seguir:

> ...sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abrira e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz de conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz de conta verde cintilante, faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus... (LP, p. 10-11)

Os momentos de epifania (revelações subjetivas que transformam a personagem) também fazem parte da narrativa e do percurso da aprendizagem. A cada nova epifania, Lóri vive uma descoberta, aprende a saborear com mais intensidade as frutas, admira a característica de cada uma delas de modo a percebê-las com mais profundidade; descobre que sente amor por seus alunos, desenvolvendo empatia por eles; aprecia a chuva, o calor, a água... é quase uma descoberta do mundo! A prosa poética pode ser também descrita como sensorial.

Selecionamos alguns recortes que podem ser classificados como epifânicos, pois a aprendizagem é gradativa, ocorre passo a passo.

> Lóri foi ver a abundância da terra que era semanalmente trazida numa rua perto de sua casa em oferenda ao Deus e aos homens. Sua pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas que, estas não pensando, eram no entanto vivas, ela passeava por entre as barracas e era difícil aproximar-se de alguma, tantas mulheres trafegavam com sacos e carrinhos (LP, p. 78).

Nesse recorte, vemos Lóri perceber o movimento da feira como um organismo vivo, pulsando. Nos fragmentos seguintes, Lóri descobre vida nos alimentos e passa a admirar a beleza de cada um deles.

> Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida. Se bem que, ao manuseá-la, sentisse nos dedos a quase insensível existência interior de pequenos brotos, invisíveis a olho nu. Aquela batata era muito bonita. Não quis comprá-la porque não queria vê-la emurchecer em casa e muito menos cozinhá-la.

> A batata nasce dentro da terra.
> E isso era uma alegria que ela aprendeu na hora: a batata nasce dentro da terra.
> E dentro da batata, se a pele é tirada, ela é mais branca do que uma maçã descascada. A batata era a comida por excelência. Isso ela ficou sabendo, e era de uma leve aleluia (LP, p. 78-79).

“Viu”, “manuseou”, “aprendeu”, “ficou sabendo” ... a descoberta, aos poucos, traz Lóri para fora de si e faz com que ela aprecie a vida que pulsa diante dela. Sua trajetória na feira livre continua.

> Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos. Eram brancos.
> Na barraca dos peixes entrefechou os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos (LP, p. 79).

A linguagem poética é sensorial. A linguagem em LP é profundamente poética, ontológica, filosófica e introspectiva, cujo foco é na construção da subjetividade de Lóri. Partindo do fluxo de consciência, faz uso intenso de metáforas, linguagem sensorial e um "inacabamento" que valoriza o silêncio e o sentir acima da lógica racional.

A escrita clariceana, em LP, busca a essência do ser, explorando o pensamento para além das palavras e descrevendo sensações sutis. Contudo, acompanha o amadurecimento interno de Lóri, revelando suas emoções, medos e descobertas sobre sua própria identidade. Podemos observar, a ênfase nas sensações corporais (corpo feminino, toques, prazeres), com uso de símbolos ligados à natureza (água, mar, frutas) para expressar o processo de aprendizagem da vida.

Como ocorre na escrita clariceana, a obra utiliza silêncios e uma sintaxe que sugere que o sentido está sempre em construção, é um contínuo devir ou a vida ainda está por vir, rejeitando conclusões definitivas e valorizando o "não-ser" e o "ainda não". Também faz parte do seu estilo, a prosa fragmentada e a quebra da pontuação tradicional, utilizando orações curtas e reflexões filosóficas que refletem a busca de Lóri por liberdade e autonomia.

Trazemos, mais uma vez, a cena da feira, pois ao percorrer a feira, Lóri experimenta diferentes impressões sensoriais, corporais, físicas: viu, manuseou, cheirou, provou e ouviu o murmurinho das vozes dos vendedores e das pessoas que transitavam no local, embora já tenhamos falado um pouco sobre isso.

> As pêras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na

> feira deu a primeira dentada na carne da pêra que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha comido uma pêra suculenta a entenderia. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar, e para olhá-las mais alguns dias.
> Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto — mas qual era o conjunto? (LP, p. 79)

"Qual era o conjunto?" Todos os elementos que compõem o universo constituem o conjunto, nele estão os organismos vivos e os elementos químicos, tais como água e terra, fogo e ar. Todas as coisas. Assim, Lóri descobre o bronze.

> Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze — na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze — o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais (LP, p. 79).

As descobertas vivenciadas na feira abriram espaço no interior de Lóri para sentir e viver a verdadeira realidade: o mundo exterior. Sua exploração do mundo continua...

> E de repente viu os nabos. Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era (LP, p. 79).

E Lóri percebe-se integrante desse mundo exterior, dessa realidade outra que começa a descobrir e sente-se pertencente a esse mundo estranho para ela até então.

O "Não-Dito" ou o indizível está presente. A autora faz uso da alternância entre a revelação e a ocultação de pensamentos (o "não-dito") para criar tensão e profundidade psicológica na relação entre Lóri e o mundo exterior, entre Lóri e Ulisses.

> Ela estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então.
> Mas sua busca não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era, o que de repente se transformava numa dificuldade intransponível (LP, p. 80).

Na narrativa, a ficcionista não revela as causas das dores existenciais de Lóri. Apenas cita que a protagonista se acostumou à dor, aprendeu a não senti-las, evitando estabelecer relações interpessoais com grande apego. A romancista não explica as causas primeiras do medo de Lóri em relacionar-se com o mundo. Com

isso, permite que o leitor identifique suas próprias dores e provocando profundo diálogo com a protagonista.

Como ocorre em todas as obras clariceanas, a metalinguagem é utilizada também estrategicamente. Observamos momentos em que a escrita reflete sobre si mesma, tratando a ação de escrever como uma busca de sentido. Um pequeno exemplo está na lista feita por Lóri.

> Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer — olhar as frutas da feira — ver cara de gente — ter amor — ter ódio — ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável — esperar o amado com impaciência — mar — entrar no mar — comprar um maio novo — fazer café — olhar os objetos — ouvir música — mãos dadas — irritação — ter razão — não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica — ser perdoada da vaidade de viver — ser mulher — dignificar-se — rir do absurdo de minha condição — não ter escolha — ter escolha — adormecer — mas de amor de corpo não falarei.
> Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer (LP, p. 83).

Ao final da narrativa, Ulisses pede paciência à Lóri porque precisa escrever. Mais uma referência ao ofício.

> Meu trabalho vai aumentar, você terá que ser paciente, vai aumentar porque preciso afinal escrever o meu ensaio. E escreverei sem estilo, disse como se falasse sozinho. Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar. Será, Lóri, como a tua frase que sei de cor: será o mundo com sua impersonalidade soberba versus minha individualidade como pessoa mas seremos um só (L P, p. 97).

Para manter certo paralelismo com as análises anteriores, apresentamos algumas estratégias adotadas pela autora e que fazem parte de seu estilo de escrita. As repetições ocorrem em diferentes momentos; a palavra Deus aparece 95 vezes, todas as referências a Deus são marcadas com letra maiúscula em reverência: Ele, Aquele, Senhor... “Deus não é inteligente, compreende, porque Ele é a Inteligência, Ele é o esperma e óvulo do cosmos que nos inclui” (LP, p. 83, grifo nosso). Mais adiante “Sabia que por enquanto doía muito e que depois ainda doeria mais pois sofreria a falta d'Aquele que, mesmo se não existisse, ela amava porque era uma célula dEle” (LP, p. 40).

O nível de insegurança e desconhecimento de si era tão elevado que a protagonista cita 49 vezes a palavra talvez “...ela amava o Nada. A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada. E aquelas quedas — como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz — e aquelas quedas é que começavam a fazer a sua vida (LP, p. 18). Além de citar a dor mais de 150 vezes,

“Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor” (LP, p. 21). Em outro momento ela diz: “Mas agora sozinha, amando um Deus que não existia mais, talvez tocasse enfim na dor que era dela. Angústia também era o medo de sentir enfim a dor.” (LP, p. 40). A técnica de perguntas foi utilizada 224 vezes, trazendo o leitor para dentro da narrativa e fazendo-o participar das reflexões da personagem. Um detalhe que nos chamou a atenção foi o uso de dois pontos (:) por 380 vezes, incluindo a “finalização” da narrativa.

Observamos uma indecisão relativa aos títulos da obra. No LP, encontramos 5 títulos: uma aprendizagem; O livro dos prazeres (capa); A origem da primavera; A Morte Necessária em Pleno Dia (folha de rosto); e, Luminescência (p.18). Essa fartura nos fez pensar que houve uma indecisão proposital, já nos revelando o estado inicial da protagonista. A aprendizagem é o processo marcante de florescimento de Lóri. Ao florescer (primavera), ela encontra o prazer de viver. A origem do florescimento foi o encontro do amor profundo compartilhado com Ulisses, esse o maior dos prazeres; a morte necessária é a transformação daquilo que se era em um novo modo de ser, de ver, de sentir, de viver. E o início do nascimento da Lorilei ocorre em pleno dia: a iluminação, ou luminescência da própria existência, na luz do conhecimento, do amor puro e do estado de graça alcançado pela moça e depois pelo casal.

Após esse último título – Luminescência, o primeiro parágrafo que a autora registra e o narrador expressa é:

> 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 (LP, p. 18-19).

Nesse fragmento, podemos antever a importância de crer em si mesmo para não cair no abismo, na escuridão da alma que não é tudo o que deveria ser: um ser humano pleno, completo iluminado pelo amor a si e aos outros, à vida. Faz-nos pensar também na importância do diálogo de Lóri com o Deus clariceano. A mão de Ulisses que a empurra para o mais profundo dela própria é como o motor propulsor, é a atração que todos nós (a maioria de nós) sente em conhecer-se, seguindo as palavras de Sócrates (469-399a.C.) “conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o

universo", sugerindo que o entendimento interior leva à compreensão do cosmos. De algum modo é exatamente o que Lóri alcança: a compreensão de si e do mundo

5.3.2 O outro em nós: Intertextualidades

O mistério de encontrar-se está em conseguirmos separar o que é verdadeiramente nosso e o que é do outro e das coisas. Insano! O outro em nós é quase um órgão interno, como nos diz Nancy (2000, s/p): “Como um órgão que se forma a partir do nascimento, a língua materna não apenas vem do outro como cumpre ser o outro em nós”.[36]

Constatamos ao longo de toda pesquisa que o texto clariceano é sempre transtextual. Em algum nível ela dialoga com um universo imensurável de autores e daria material de sobra para mais outras tantas teses, tais como o diálogo com Carlos Castañeda, Machado de Assis, Spinoza, Heidegger, Guimarães Rosa e tantos outros.

Observamos que na obra *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* não ocorreu um palimpsesto como na *Maçã no escuro* e *G.H.*, ou uma escrita labiríntica como em *A paixão segundo G.H*. Também não é uma colcha de retalhos. A autora experimentou uma escrita criativa dialogando com outras narrativas. Acreditamos que algumas obras foram fundamentais para a construção da narrativa da descoberta de Lóri: Odisseia, de Homero, o mito de Eros e Psique e passagens variadas das narrativas bíblicas do Antigo e do Novo Testamento, todas as obras foram utilizadas de modo um tanto invertido, um tanto às avessas.

E o que é a trans ou intertextualidade percebida na obra clariceana? Já mostramos um pouco sobre tal influência nos capítulos anteriores e não repetiremos o que já foi dito. Todavia, entendemos ser relevante destacar o que é o discurso do outro em nós.

Para Bahktin (1992), não existe um discurso primeiro, perfeitamente autoral, nem um último, pois o nosso discurso de hoje é o conjunto de discursos apreendidos de outros. Nossa fala é resultado do que ouvimos, lemos, discutimos, de opiniões alheias, bem como poderá provocar novos discursos, novas falas. Segundo o autor, o discurso do outro é uma constante presença no aprendizado da língua, no falar

[36] NANCY, Jean-Luc. Corpus. Lisboa: Veja, 2000, s/p.

cotidiano, no enunciado acadêmico, principalmente no literário, de modo explícito ou implícito e produz efeitos diversos de sentido.

Na construção de um texto autoral, a originalidade é marcada pelas escolhas discursivas, como linguagem, gênero, estratégias narrativas, objeto, estilo, trans e intertextualidade, demonstração de apreço ao discurso de outrem, entre outros marcadores. Exatamente o que observamos na escrita clariceana.

Bakhtin (1992) defende que a pessoa, ao assimilar a enunciação do outro, é um ser pleno de palavras e dizeres interiores. Em outras palavras, é na atividade mental individual por meio do discurso interior, que o discurso exterior (do outro) é apreendido e elaborado, conforme as preferências do sujeito. Na explicação de Bakhtin (2003, p. 294):

> A experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de assimilação – mais ou menos criador – das palavras do outro (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou assimilabilidade de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (Bakhtin, 2003, p .294, grifos nosso).

Notemos, então, que o discurso do outro tem forte e significativa influência sobre o falante e sobre o escritor, pois o discurso do outro é constitutivo inseparável de qualquer texto. Segundo Kristeva (2012), não há discurso individual como ato isolado de criação, tanto a fala quanto o texto escrito correspondem a um processo social e dialógico. É um caleidoscópio complexo de discursos pré-existentes os quais foram absorvidos e passam a refletir no discurso de outrem.

Entre as formas de percepção do impacto do discurso de outrem Bakhtin (2003) e Kristeva (2012) destacam o dialogismo e a intertextualidade; o mosaico de citações, as formas diferenciadas e citações; o contexto sócio-histórico e ideológico do escritor e do leitor, bem como sua formação; posicionamento do autor e afirmação de identidades; e, antecipação do leitor, interação e recepção. Todo esse conjunto de meios de diálogo e de vozes constituem a criação de um texto.

A intertextualidade encontrada na obra clariceana em estudo nos remete à narrativa épica grega pelas referências ora implícitas, como o nome Lóri/ Lorilei, a sereia e ninfa que tenta seduzir Ulisses; e, ora explícita no nome Ulisses. É invertida

porque na trama clariceana a serei/ninfa é seduzida pelo professor que a ensina o amor humano, transcendente. O foco deixa de ser a aventura do herói Ulisses da Odisseia grega e passa a ser a jornada interna e a união amorosa doas personagens clariceanas.

Silva (2008) corrobora com esse entendimento ao descrever sua interpretação da obra:

> A leitura de Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, a partir da mitologia e literatura gregas, é sugerida pelos próprios nomes dos personagens: Lori (Loreley), uma referência implícita, e Ulisses, uma referência explícita ao canto XII da Odisséia de Homero. É então que é narrado o episódio em que o herói Ulisses resiste ao canto sedutor das sereias, ninfas aquáticas que atraem os homens para dentro do mar, levando-os à morte por afogamento. Para escapar à sedução das sereias, Ulisses comanda seus companheiros a taparem os ouvidos com cera, enquanto ele, desejoso de ouvir o canto sedutor das ninfas, é amarrado ao resistente mastro do navio. É assim que o herói supera mais um obstáculo na sua odisséia de retorno ao lar (Silva, 2008, p. 29).

Com base nas palavras de Silva (2008), podemos interpretar o retorno do herói ao lar como uma metáfora na obra clariceana: o retorno ao lar pode ser o encontro do amor profundo e verdadeiro com Lóri.

Em relação às narrativas bíblicas podemos destacar algumas inversões: o fruto suculento que desperta a atenção de Lóri e o desejo de saborear a sua carne não é a maçã, é a pera. A tentação de Lóri não foi nessa cena o desejo de se tornar como Deus e, sim, de saborear a carne, sentir o gosto intensamente. Essa não foi uma escolha aleatória, pois a raiz latina da palavra sabor é associada à palavra saber. De origem Indoeuropeia, saber deriva da raiz *sep-,* que significa "provar, perceber". Em latim, *sapere* referia-se primeiro ao paladar (sentir o gosto) e, por extensão figurada, passou a significar "ter discernimento" ou conhecimento. Sua evolução para a língua portuguesa vem de Sapor (latim), sabor (português/espanhol), mantendo o sentido original de gosto sensorial. Na obra, como já comentamos, a linguagem sensorial, tem como base o corpo e é apenas por meio do corpo que Lóri chega ao conhecimento.

Dando continuidade à análise, contrariando as recomendações bíblicas de amor responsável, amor doação ao outro, as experiências sexuais de Lóri não eram por amor doação, eram meramente físicas e como ela própria afirma eles não eram amantes, pois ela não os amava. Questionada por Ulisses acerca de quantos amantes já tivera, ela respondeu: “— Não foram propriamente amantes porque eu não

os amava” (LP, p. 60). Mais adiante, refletindo sobre seus envolvimentos ‘amorosos’, Lóri conclui: “Pois antes também desejara os seus amantes e não se ligara a nenhum deles” (LP, p. 68). E tentado compreender o desejo e sua própria relação com o corpo e com Ulisses, ela compreende que ainda era só desejo:

> E por enquanto ela não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo. Não, nem o próprio corpo talvez: pois com os amantes que tivera ela como que apenas emprestava o seu corpo a si própria para o prazer, era só isso, e mais nada (LP, p. 68).

A relação de Lóri com o próprio desejo não era prostituição, era apenas física. Talvez mera necessidade de obter um pouco de contato com o outro, ou como a relatada no N.T. quando Jesus conversa com a samaritana à beira do poço de Jacó e pede-lhe água. A samaritana já havia tido cinco maridos. Lóri tivera cinco amantes. Lóri amava, bem dizer, como os animais e Ulisses a ensinou a amar plenamente como humanos unindo corpo e alma.

O casal primordial, na narrativa bíblica, perdeu o paraíso ao buscar o conhecimento do bem e do mal. O casal clariceano encontrou o paraíso ao buscar e consumar sua união física e espiritual. Eles encontraram o amor pleno em doação mútua, confirmando a narrativa bíblica: “[24]Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne. [25]Ora, os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam” (Gn 2, 24-25, grifo nosso). No Evangelho de Mateus, encontramos a reafirmação dessa união, sagrada aos olhos de Deus, quando Jesus é questionado sobre o divórcio e responde: “[6]De modo que já não são dois, mas uma só carne. Portanto, o que Deus uniu, o homem não deve separar" (Mt 19, 6, grifo nosso). Também no Evangelho de Marcos repete as palavras de Jesus “[7]Por isso o homem deixará o seu pai e a sua mãe, e os dois serão uma só carne. [8]De modo que já não são dois, mas uma só carne. [9]Portanto, o que Deus uniu o homem não separe” (Mc 10, 7-9, grifo nosso).

Em outro momento, a experiência epifânica de Lóri a faz correlacionar o que sente com outra passagem bíblica:

> Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. 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.
> Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça (LP, p. 84, grifo nosso).

Lóri verbalizou a relação invertida do ato de comer a maçã com a experiência de Eva, a personagem bíblica perdeu o paraíso, Lóri o ganhou. Além do diálogo com as obras já citadas, outros duas podemos elencar. A correlação com o mito grego da Psique e Eros e a vivência da noite escura da alma (aqui como aspecto positivo de encontro), no Cântico Espiritual de São João da Cruz (2025) são muito presentes na narrat6iva clariceana. Nessa obra, o autor descreve a jornada da alma (a Esposa) em busca de união com Deus (o Amado). Lóri busca estar pronta, orientada por Ulisses, para uma união plena (corpo e alma) com o amado: ora Ulisses, ora Deus, ora a própria essência, ora o mundo. Na verdade, estes são a representação do eu e do outro, do material e do espiritual. A integração só é verdadeira se unir o composto humano de modo harmônico.

A narrativa mitológica sobre Psiquê (ou Psique) e Eros é uma belíssima e simbólica história, muitas vezes interpretada como a jornada da alma humana (Psique) para alcançar o verdadeiro amor (Eros). A alma precisa vencer obstáculos internos e externos, oposições, intrigas, superar desafios, enfrentar a busca pelo autoconhecimento e a união entre a mortalidade e a imortalidade.

Na linguagem mitológica, Psique simboliza a Alma: A palavra Psykhé em grego significa "alma", "mente" ou "sopro de vida". Psique é apresentada com asas de borboleta, simbolizando a transformação da alma; Eros simboliza Amor/Paixão. O mito representa a união da alma com o amor romântico. O Casamento de Amor e Alma simboliza que o amor verdadeiro não pode existir sem confiança e que a alma precisa passar por sofrimentos e purificações (as tarefas) para amadurecer e merecer a imortalidade (felicidade plena).

Ulisses instruiu e orientou Lóri. Deu-lhe tarefas, como falar com estranhos, obrigou a comunicar-se com as pessoas de modo mais ‘envolvente’, observar a natureza e o que ela lhe oferece, experimentar fazer coisas sozinha, como o banho de mar na madrugada, entre outras tarefas. Lóri precisava se descobrir.

Ulisses ensinou Lóri a rezar com palavras próprias, com a alma. E envolta em angústia profunda, ela rezou.

> Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri, juro que não sei, às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te esperar. 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.
> Mas ela não esqueceu (LP, p. 33).

O cântico espiritual de São João da Cruz (1584/ 2025) são poemas escritos no cárcere, com extrema beleza e entrega, e revelam o amor da alma pelo o Criador na figura de Cristo (o Verbo). Nesses poemas, S. João da Cruz expressa o efeito das orações em sua alma, ele os chama de ditos de amor e inteligência mística e recomenda que os leiamos com a simplicidade do espírito de amor. Para unir-se ao amado a alma precisa trilhar o caminho do desapego de tudo o que não é verdadeiro: "sair de si" para entrar em profundo recolhimento interior. Lóri foi aos poucos despojando-se das máscaras, da pintura, da cartomante, de tudo o que era supérfluo “Era mais ou menos isto: é só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber” (LP, p. 32); é necessário desenvolver a fé, pois a razão é limitada e devemos ir além para compreender Deus; e Lóri pensava sobre isso:

> "Não entender" era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não-entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida (LP, p. 26-27, grifo da autora).

No Cântico espiritual (Cruz, 2025) bem como ocorre não livro bíblico do Cântico dos Cânticos, a alma arde por amor a Deus envolta pelo amor que recebe dEle; a peregrinação da alma ao encontro do amado é guiada pelas luzes místicas da presença divina. Lóri passa por tais estágios durante o desenvolvimento da narrativa, equivalendo ao seu amadurecimento emocional e espiritual. Os fragmentos em destaque mostram a explícita referência à narrativa bíblica e a orientação de Ulisses:

> Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar! E o mais estranho, Lóri, pode-se aprender a ter alegria!
> — Diga o que você quer que eu aprenda, disse ela com inesperada ironia. O Cântico dos Cânticos? (LP, p. 31)

A noite espiritual de Lóri começou a ocorrer com crescente intensidade. A mais intensa antecedeu sua noite com Ulisses. Não foi apenas uma, mas algumas. Vamos transcrever a última, até momentos antes da chuva. Lóri perde o sono, dormira apenas uma hora.

> Foi beber devagar o copo d'água no terraço. Sentiu pelo cheiro do ar e pela inquietação dos ramos das árvores que ia chover dali a pouco. Não se via a lua. O ar estava abafado, o cheiro de jasmim vinha forte do jasmineiro da vizinha. Lóri ficou de pé no terraço, um pouco sufocada pelo perfume intenso. Através da embriaguez do jasmim, por um instante uma revelação lhe veio, sob a forma de um sentimento — e no instante seguinte ela esquecera o que soubera através da revelação. Era como se o pacto com o Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo intolerável saber (LP, p. 89).

Lóri agora tinha intuições, saberes que lhe vinham diretamente à alma, inexplicáveis, sem lógica. Eram iluminações místicas que ela experimentava em diferentes circunstancias ou eventos. Era uma conexão ou comunicação com Deus, conforme ela sempre desejara. Agora ela apenas sabia.

> Ali em pé na semi-escuridão do terraço, de repente mais suave, veio-lhe outra revelação que durou pois era o resultado intuitivo de coisas que ela pensara antes racionalmente. O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. E ela não compreendeu o que queria dizer com isso. Ela o deixou ficar, ao pensamento, porque sabia que ele encobria outro, mais profundo e mais compreensível (LP, p. 89).

A semiescuridão é resultante das luzes da vizinha, da rua, e da luminescência que Lóri alcançara com seu amadurecimento.

> Simplesmente, com o copo de água na mão, descobria que pensar não lhe era natural. Depois refletiu um pouco, com a cabeça inclinada para um lado, que não tinha um dia-a-dia.
> Era uma vida-a-vida. E que a vida era sobrenatural.
> Naquela hora da noite conhecia esse grande susto de estar viva, tendo como único amparo apenas o desamparo de estar viva. A vida era tão forte que se amparava no próprio desamparo. De estar viva — sentiu ela — teria de agora em diante, que fazer o seu motivo e tema. Com curiosidade meiga, envolvida pelo cheiro de jasmim, atenta à fome de existir, e atenta à própria atenção, parecia estar comendo delicadamente viva o que era muito seu. A fome de viver, meu Deus. Até que ponto ela ia na miséria da necessidade: trocaria uma eternidade de depois da morte pela eternidade enquanto estava viva (LP, p. 89-90).

Pensar ilumina. Transforma. Conecta a alma e o corpo. A romancista conversa com muitas passagens bíblicas citando inclusive o caminho de Cristo carregando a

Cruz. A experiência mítica de tornar-se um com o outro é vivenciada por Lóri e Ulisses ao final da obra e será comentada mais adiante.

5.3.3 Deus, quem é?

Deus é o Criador de tudo o que existe. O autor é o Deus criador de tudo o que existe no mundo ficcional da sua alma. Quem escreve a própria história, cria o próprio mundo e também o cria com palavras.

> Eu confiava. Em mim? no mundo? no Deus? na barata? Não sei. Talvez confiar não seja em quê ou em quem.[37]
> 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?[38]

Nesta seção apresentamos a percepção de Lóri acerca de Deus. Para ela, Deus não é uma entidade religiosa tradicional ou uma figura antropomórfica, Ele é uma experiência existencial, mística, luminescente e imanente. Na obra pode ser identificado com a própria essência do EU, do SER, o ESTADO DE GRAÇA, a vida no seu sentido mais puro e a plenitude do momento presente.

Sabemos que já apresentamos a noção de Deus na escritura espiritual clariceana, entendida como uma experiência mística e um permanente processo de devir (vir a ser do conceito aristotélico), uma transcendência sem jamais representar uma entidade religiosa. Ele é uma Coisa, um evento que surpreende, provoca uma epifania e se revela no cotidiano através do encontro com o incomum, o indizível, o inominável, a mudez, o silêncio e o transcendente; Ele é percebido na carência humana e no fluir da existência.

Uma breve reflexão a esse respeito nos ajuda a compreender a transformação de Lóri (ou sua transfiguração), uma vez que ao encontrar-se consigo, ela encontra o Deus que tanto busca, pois em seu lugar mais profundo e íntimo, ela pressente que Deus está dentro dela, no exato ponto de encontro real entre corpo e alma.

Em sua insegurança profunda havia uma culpa. Essa culpa a fazia sentir-se sujeita a julgamento. Estar sujeita a julgamento é uma experiência constante na obra clariceana. No entanto, Lóri buscava compreender Deus, queria falar com ele e pensava acerca do julgamento. E de Deus só recebia o silêncio.

---

[37] PSGH, p. 50.
[38] LP, p. 83.

> Quantas horas perdi na escuridão supondo que o silêncio te julga — como esperei em vão ser julgada pelo Deus. Surgem as justificações, trágicas justificações forjadas, humildes desculpas até à indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença. Até que se descobre, Ulisses — nem a tua indignidade ele quer. Ele é o Silêncio.
> Ele é o Deus? (LP, p. 23)

Lóri acreditava ter sido abandonada por Deus, criada e depois largada. Para ela, essa era a raiz de suas dores, portanto, para que rezar?

> Ela agora estava só para a dor que tivesse que vir. Sabia que, se estava só e para a dor que viesse — mas isso não vinha da humildade de uma aceitação ou de uma coragem.
> 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 então 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 (LP, p. 38).

A sensação de abandono vinha da infância e Deus não a protegera e ela queria proteção. Semelhante ao sentimento de abandono experimentado por Jó (personagem bíblico) e Joana, de PCS, poderíamos dizer. Buscou essa proteção em Ulisses, que só aceitou dá-la quando ela estivesse inteira. No imaturo entendimento de Lori, Deus não lhe servia, era bom, mas não para ela porque ela não era boa.

> 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 cosmos e ao Nada. E sobretudo não podia mais pedir ao Deus (LP, p. 39).

O abismo existencial de Lóri passa pelo não confiar em si, nas pessoas, na própria capacidade de existir plenamente, de sentir alegria. Ela sentia apenas a dor de viver. “A dor voltara quase fisicamente, e ela pensou em rezar. Mas logo descobriu que não queria falar com o Deus. Talvez nunca mais” (LP, p. 38).

Para ajudar a compreensão acerca de quem é Deus na escritura clariceana, trazemos os estudos de Defilippo (2010) intitulado “No templo da linguagem: a experiência de Deus no discurso ficcional de Clarice Lispector”; o artigo de Celso

Cunha Bezerra (2017), “Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura”; e, o de Maicon da Silva Camargo (2023), “O Deus em Clarice Lispector: má teologia, mística ou filosofia da história?”. Ressaltamos que consideramos relevantes todos os demais estudos sobre o tema.

A análise de Defilippo (2010) se debruça sobre a obra “Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres” - LP, cuja protagonista é a Lóri. Nessa narrativa, Deus está no silêncio. É justamente diante do abismo, sentindo-se abandonada, desprezada e desesperada que Lóri aprende a ter fé e descobre Deus. “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” (Defilippo, 2010, p. 3).

Lóri entra no abismo, não entende, e aproxima-se do infinito e de Deus. Ao mesmo tempo aproxima “Deus ao Nada, ao Silêncio e ao Infinito” (Defilippo, 2010, p. 3). Ela quer entender tudo e sente extrema necessidade de decifrar Deus. Lóri busca explicações para Deus, sabe que sua humanidade a afasta da revelação divina, contudo, ter consciência de algo que existe, mas foge à sua compreensão.

Defilippo (2010) chama a atenção para o fato de que nas narrativas bíblicas há poucas interlocuções entre Deus e a mulher, justamente o que Lóri deseja. A aprendizagem da protagonista está relacionada à sua própria via crucis buscando entender e encontrar Deus. E Defilippo (2010, p. 10) conclui que a obra retratava a assunção e êxtase, “um momento de apaziguamento, consolado, repousado, gratificado”. Observou que Deus na escritura clariceana é a realidade vivenciada pela experiência física, corpórea, concreta. Deus é vivo, revelado na liberdade e no amor. A salvação provém da sacra união entre Deus e o homem.

Concordamos com Defilippo (2010) destaca que o caminho percorrido por Lóri passou pelo sofrimento e por diferentes estágios até o encontro com Deus. Sua via crucis passou pelo Mistério da aceitação, negação e autoaceitação. É a mulher, Lóri, quem possui a força para seguir e chegar até onde deseja. É a mulher que se entrega em comunhão com o amor e Deus. O Deus clariceano é o diálogo, mesmo no silêncio, na dúvida, na revolta. É um deus passivo e, como diria Clarice Lispector, Deus também precisa de nós.

Acrescentamos que nas obras por nós analisadas, Deus se faz presente no pensamento, no silêncio, em cada passo em direção ao autoconhecimento. A esse respeito, Silva e Rocha (2021) analisaram o diálogo clariceano com a narrativa bíblica em *A via crucis do corpo* (1974). As autoras traçaram um paralelo entre a via crucis

de Clarice Lispector encenando o sacrifício da escrita de sua obra por encomenda e a Via Crucis do Cristo. Em outro artigo, Rocha e Silva (2020), retrataram a relação de *A via Crucis do corpo* com o sagrado, isto é, com a presença de Deus no devir das personagens e o porvir dos acontecimentos, considerando o sagrado interagindo com a materialidade do corpo.

A necessidade de comunhão com Deus, faz Lóri criar várias situações imaginárias, de faz de conta como ela própria afirma: “faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus, não Lóri mas o seu nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir, ...” (LP, p. 10). O nome secreto ainda não pronunciado é Lorilei.

O estudo de Bezerra (2017), por nós selecionado, pretendeu compreender o acontecimento de Deus em contos clariceano. O autor destaca que o evento epifânico e a manifestação de Deus na escritura clariceana por meio de uma experiência de mundo de caráter cotidiano. Ao acontecer, provoca uma instabilidade na linguagem que parece desaparecer (mudez, silêncio, não saber o que dizer...) e, simultaneamente, produz uma narrativa que assume a palavra, como expressão do indizível e a falência da voz diante do acontecimento de Deus, fato irredutível e do qual depende toda a narrativa.

Bezerra (2017) analisou o conto Amor, parte da obra Laços de Família, focando o acontecimento e o cotidiana, em que Deus está presente. Analisou também o conto *Perdoando Deus*, publicado em *Felicidade Clandestina*, no qual literatura, religião e Deus, versam sobre a distinção entre evento e acontecimento.

Por acontecimento, Bezerra (2017) explica que não é o fato em si, é algo que está inserido no que ocorre; distingue nome e acontecimento. Nomear é atribuir conceito provisório a algo ocorrido no momento em que “acontece “a” e “para” alguém. Há, portanto, uma certa estabilidade na mutabilidade expressa nos inéditos modos dos acontecimentos” (Bezerra, 2017, p. 1507). O autor distingue também ser e ente, e explica que o acontecimento é algo que atua em uma coisa. O fluir das coisas ocorre no interior do fluir dos acontecimentos.

A distinção é importante, pois afirmamos que, na obra em estudo, Deus é a essência do EU. É encontrar a resposta para a pergunta que Lóri sempre se faz: Quem sou eu?

Retornando às análises de Bezerra (2017), ele explica que o acontecimento tem sua estrutura pertencente à desconstrução do próprio acontecimento, exceto o

próprio acontecer, pois situa-se entre presente e futuro, entre o que é e o que pode vir a ser. E conclui com relação à escrita clariceana:

> Os acontecimentos nos convocam, nos provocam, nos promete (promessa), um por vir. Enquanto anúncio, o acontecimento interpela o indivíduo a um diálogo em que falar e calar são dois aspectos constitutivos de um ato de afecção corporal e anímico sob a forma de escrita solitária (Bezerra, 2017, p. 1507).

A análise de Bezerra (2017, 1520) utilizou como base teórica a Teologia do Acontecimento de John Caputo "associando-a a uma experiência de Deus que se caracteriza, precisamente, por sua irredutibilidade aos fatos" e que consiste de modo sintético em uma possível interpretação do evento fundador da narrativa judaica do Gênesis. Na intenção de sermos fieis ao pensamento de Bezerra (2017), transcrevemos a sua explicação acerca da Teologia do Acontecimento:

> Segunda essa, *Elohim* não teria criado as coisas ex nihilum, interpretação comum à tradição metafísica ocidental, mas adornado, iluminado o que era escuro e sem vida (CAPUTO, 2010, p. 79). A palavra como um despertar das coisas adormecidas ou um acontecer de Deus, tomado justamente como teologia por Caputo, isto é, como um discurso que revela o que se dá no ato de nomear, mas que, enquanto nomeação, instaura a tensão inquietante entre as palavras e as coisas (CAPUTO, 2010, p. 81), encontra, na literatura de Clarice, uma interlocução criativa e que, do ponto de vista da aparição de Deus na obra, torna-se elo de ligação entre os elementos que poderíamos nomeá-los de religiosos ou espirituais e que remontam, de modo geral, às tradições judaicas e cristãs, e o presente, como revisão da experiência humana diante de um Deus que permanece como temor e tremor. Estremecimento ou escândalo como diz a protagonista em Perdoando Deus (Bezerra, 2017, p. 1520).

O autor reconhece ainda alguns aspectos expressivos de transtextualidade dos contos clariceanos, por ele analisados, com autores como Spinoza, Nietzsche e Dostoievski e, autores da tradição mística cristã. Desconstruindo as categorias lógicas, Bezerra (2017, p. 1320, grifos do autor) explica que, quando aplicadas a Deus, torna possível substitui o "amor fati" pelo "amor venturi", reunindo teologia, filosofia e literatura de forma a permitir a "compreensão da vida como nascimento e criação de sentido, mantendo, tanto as palavras quanto as coisas, livres e inseridas em uma superfície sagrada carregada de centelha divina"

O acontecimento traz em si o movimento de desconstrução, possibilitando a abertura do ocorrido para o por vir. Bezerra (2017) classifica a escrita clariceana como um cultivo e liberação do acontecimento. Para ele, a escrita da ficcionista produz

acolhimento e abertura, o mistério e o milagre das coisas cuja compreensão só é possível no amor seu princípio e fim.

Para Clarice Lispector, Deus é loucura divina ao fazer “do mundo moradas de uma anarquia sagrada, desestruturante, provocadora e libertária” (Bezerra,2017, p. 1522). De fato, temos na Literatura clariceana uma narrativa desestruturante, provocadora e libertária, uma vez que choca, causa espanto, estranheza, levando o leitor a questionar-se e a vasculhar suas próprias profundezas. O erotismo comentado por Bezerra (2017), embora passe pelo corpo, pois tudo na escritura da ficcionista é corpóreo, o prazer é espiritual, é um gozo provocado pela transcendência.

Acreditamos, pois, que o gozo e o prazer estão contidos no quarto aspecto espiritual da cruz, isto é, do sofrimento, a satisfação por ter conseguido realizar o propósito da salvação, é chegar ao final do caminho, ao centro do Labirinto e receber o prêmio sagrado do mérito; e o mérito está na obediência, na perseverança, pesar da dor, do sofrimento. O caminho exige uma atitude de amor racional e efetivo, a afetividade sensível só é alcançada quando se une a satisfação plena ao mérito. Deus também está presente no sofrimento, no caminho, na satisfação e no mérito. Lóri e Ulisses chegaram ao ápice do prazer.

Essa compreensão conceitual é necessária para entender a castidade das personagens. Na tradição bíblica a castidade está relacionada à virgindade, à renúncia dos prazeres carnais e à pureza da alma. Lóri e Ulisses não são mais virgens e nem puros de alma no sentido bíblico. No entanto, Ulisses quando percebe o estado de prontidão de Lóri, pronta para entregar-se de corpo e alma a uma relação profunda com ele, dispõe-se a se manter casto até que Lóri decida entregar-se.

> Inclusive de hoje em diante, até você ser minha, não terei mais nenhuma mulher na cama.
> — Não! exclamou ela.
> — Isso não lhe dá nenhuma responsabilidade, boba, riu ele. Isto é problema exclusivamente meu. E certamente você tem também uma idéia errada dos homens: eles podem ser castos, sim, Lóri, quando querem (LP, p. 61).

A castidade física e espiritual são propostas para desenvolver o domínio de si, controlar os desejos carnais e as vontades superficiais. É a integração harmoniosa da sexualidade na pessoa e vivência pura do amor, promovendo liberdade, paz interior e respeito ao próximo. Com esse objetivo, Ulisses decide esperar por Lóri de modo casto.

A pesquisa de Camargo (2023) ainda que muito diferente em seus caminhos e premissas, acaba por ampliar e complementar o estudo de Bezerra (2017). Camargo (2023) afirma que a presença de Deus nas narrativas clariceanas é uma constante. No entanto, o autor ressalta que Essa presença ocorre de modos diversos, incomum, gerando estranhamento. A noção de Deus em Clarice Lispector é pura expressão do pensamento, um atributo racional, geralmente percebido por meio de sensações corpóreas, físicas. O autor entende que o Deus clariceano parece ser um esforço de trazer ao pensamento atributos afastados pela razão moderna. Entre essas propriedades estão o devir, o movimento, a multiplicidade, o Infinito.

Camargo (2023) percebe na escrita da ficcionista a tentativa de incluir no seu texto qualidade essenciais ao pensamento, por essa razão sua escritura parece muito filosófica e mística. O autor destaca um aspecto extremamente relevante: o leitor de Clarice Lispector deve buscar compreender o valor de executar “a religação/religião entre tal Deus e o homem – os modos através dos quais os homens e Deus se relacionam” (Camargo, 2023, p. 15).

Para Camargo (2023), realidade e memória pertencem ao Deus. A história vivida, os acontecimentos, a história sentida, a maneira de internalizar e relacionar-se com os acontecimentos, tudo isso faz parte de Deus. Ligar o texto clariceano a uma narrativa histórica tem fundamento no pensamento judaico, para o qual o Senhor da História é Deus, pois Ele dispõe do tempo e do infinito. Ressalta, então, que, ser Infinito é questão central no pensamento clariceano, se Ele é identificado com Deus; e, se relaciona-se com o homem através da realidade, a obra pode ser entendida como “uma reflexão sobre a própria história, o próprio devir-histórico ou o movimento da história” (Camargo, 2023, p. 15).

O autor ressalta, ainda, que para Clarice Lispector, Deus pode ser usado pelos homens do mesmo modo que os homens interferem na história. E cita as palavras da autora: Esse Deus “também precisava dos humanos” (LP, p. 65), “Ele queria que eu fosse com Ele o mundo. Ele queria minha divindade humana” (PSGH, p. 126).

Acreditamos que a concepção clariceana de que os homens comandam e determinam a história, resgatando-a e ressignificando-a é uma oposição ao conceito judaico, aqui comentado, de que Deus é o senhor da História. Essa inversão situa Deus sofrendo a ação dos homens, ao mesmo tempo em que Ele precisa dos homens. Na obra, Lóri diz que Deus precisa da ajuda dos homens e G.H também chega a essa

conclusão. Tal inversão não é surpresa já que é parte do estilo da ficcionista provocar as transgressões e promover um diálogo às avessas.

Sem descartar os entendimentos anteriores sobre o Deus clariceano, percebemos Deus na obra da autora semelhante à proposição de Edith Stein (2019) em sua obra *Ser finito, ser Eterno*. Stein (2019), discípula e assistente de Edmund Husserl, o fundador da fenomenologia, foi uma das principais pensadoras a desenvolver essa corrente filosófica, superando com seu método o próprio mestre. Seus principais conceitos abrangem aspectos relacionados à fenomenologia, à antropologia filosófica, à empatia e à busca da verdade e de Deus. Stein (2019) investigava como as Coisas chegavam à consciência humana, como ocorria esse fenômeno e como chegar à noção de Deus. Essa percepção de Deus no encontro com o mundo, no fenômeno existencial, parece ficar clara no fragmento em destaque:

> Tomava o 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. E pensar que os filhos do mundo crescem e se tornam homens e mulheres, e que a noite será plena e grossa para eles também, enquanto eu estarei morta, plena também (LP, p. 68).

À medida que Lóri começa a encontrar-se, a adquirir confiança em existir, começa a buscar uma relação harmoniosa com Deus;

> Eu vos amo, Deus, sem esperar senão a dor de Vós. A dor é o mistério. Um dos meus alunos antigos já agora com quinze anos comprara um cravo para pôr na lapela e ir a uma festa. 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 se fazia perguntas sobre Deus: ela amava além da pergunta sobre Deus.
> Então Deus existia (LP, p. 68-69).

Pelo recorte em destaque, observamos o pensamento da ficcionista acerca de Deus em conformidade com os estudos aqui apresentados.

A escritura clariceana nos parece realizar intuitivamente o método fenomenológico criado por Edith Stein (2019), pelo qual a pensadora procurava o retorno "às coisas mesmas" (grifo nosso), buscava alcançar o princípio pelo qual as coisas se apresentam à consciência, como forma de intuir suas essências. Um exemplo disso é o retorno que G.H. realizou à causa primeira da barata, à própria

ancestralidade, até mesmo como protozoário, buscando causa primeira das coisas. E por que Stein?

A viagem no tempo de G.H. dialoga com a teoria da Consciência e Temporalidade de Stein (2019) na qual ela investiga o modo como a dimensão do tempo se manifesta na vivência da consciência. Quanto ao aspecto central de sua Antropologia Filosófica é o entendimento da completude da pessoa humana (corpo, psique e espírito) e respectiva dignidade. Para ela, não havia a cisão sujeito/objeto, e sim, uma subjetividade integral, pois o Homem é uma unidade de corpo e espírito, sendo que o espírito se manifesta no corpo. Também Joana, Martin, G.H. e Lóri alcançaram a própria integralidade ou unidade quando uniram corpo e espírito (essência primeira). Uma das passagens em que Lóri pensa nessa unidade do Homem com Deus, refletindo seu desejo de integralidade pode ser representado pelo seguinte recorte:

> Lóri passara 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 era agregar-se a ele e ser grande também (LP, p. 50).

A vastidão do Deus poderia torna-la tão grande quanto Ele. E ela se perguntava: “Os limites de um humano eram divinos? (LP, p. 25) reforçando a nossa percepção de relacionar o Deus de Lóri ao conceito de Stein (2019) no seu estudo fenomenológico sobre o ser finito (Homem) e o ser infinito. (Deus).

Quando analisamos a obra *A via crucis do corpo* de Clarice Lispector, observamos essa mesma busca por uma integralidade, pela completude. Lóri, acostumada à dor, só vive em plenitude quando aprende a conviver com ela (a dor) alegremente, sem fugir.

Neste estudo não nos cabe desvendar o Deus pessoal de Clarice Lispector. Compreendemos que o Deus da obra clariceana é um Ser Infinito em constante diálogo com o ser finito; o ser humano finito é completo quando está com suas dimensões integradas (corpo, psique e espírito) e uma forma de encontrá-Lo é investigando as causas primeiras, procurando compreender os acontecimentos, olhando o instante com olhos que transpassam e transcendem a matéria, a lógica cotidiana. “Nada, respondia com ódio, não sabia por quê, de Ulisses. Deus, sim: ela

havia ganho de um modo novo: amando a sua vastidão impessoal e sem querer senão que Ele existisse" (LP, p. 69).

Deus é a própria vida no seu aspecto mais profundo e intenso que Lóri precisa aprender a aceitar e a amar através de um processo de autoconhecimento. Lóri percebe a existência de Deus (o Deus clariceano) ao perceber-se parte integrante e pulsante da vida cotidiana. Para alcançar a compreensão da existência de Deus na vastidão e na plenitude da vida, Lóri precisou permitir-se percorrer um longo caminho.

5.4 A PEREGRINAÇÃO

Como podemos vasculhar toda a nossa essência sem olharmos para dentro? Por qual porta entraremos no mais oculto de nós mesmos? Como encontrar e abrir tal porta? O que encontraremos lá?

> [1]Depois disso tive uma visão, havia uma porta aberta no céu e, a primeira voz que ouvira falar-me como trombeta, disse-me: sobe até aqui, para que te mostre as coisas que devem acontecer depois destas (Ap 4, 1).

A obra (LP) se inicia com três epígrafes, sendo uma delas uma passagem bíblica do Apocalipse, utilizada na abertura desta seção, o que sugere um percurso místico que Lóri percorre ao longo da narrativa, evoluindo do medo para a aceitação da vida. A segunda epígrafe é um fragmento de um poema de Augusto dos Anjos, recortado para anunciar a estreita relação entre dor e alegria experimentados por Lóri. Vamos transcrevê-lo aqui, tal qual na abertura da obra:

> Provo .....
> Que a mais alta expressão
> da dor....
> Consiste essencialmente
> na alegria ....
> Augusto dos Anjos

Decidimos utilizar a ideia de peregrinação em lugar de jornada, caminho, movimento ou outro termo que o valha, porque peregrinar, originário do latim *per agros*, isto é, significa pelos campos, supõe uma peregrinação, ou seja, uma visitação ou investigação minuciosa em busca de algo sagrado, diferenciado do comum, não necessariamente sobrenatural, mas conectado à essência própria ou divina. Também entendemos como peregrinação o modo como Lóri vasculha seu interior procurando Deus em si, nas coisas, nas pessoas, nos acontecimentos e nos instantes. Talvez Lóri

esteja sempre se perguntando: “quem sou eu?” (LP, p. 13), para compreender o seu aspecto sagrado, conectado ao divino, procurando uma semelhança, uma centelha de comunicação:

> 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 cosmos e ao Nada. E sobretudo não podia mais pedir ao Deus (LP, p. 40).

Essa pergunta, quem sou eu, ela se fez umas 7 vezes na narrativa, e também se perguntava quem são os outros: “... a mão subiu-lhe à garganta tentando estancar uma angústia parecida com a que sentia quando se perguntava "quem sou eu? quem é Ulisses? quem são as pessoas" (LP, p. 13).

Também Deus foi questionado, querendo sempre respostas que não vinham do jeito que ela esperava. Por não perceber-se boa o suficiente para obter uma resposta de Deus, para ouvir a voz dEle, comparou suas quedas à de Cristo sob o peso da cruz e comparou-se à queda de Adão, à queda da humanidade: “Ela amava o Nada. A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada. E aquelas quedas — como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz — e aquelas quedas é que começavam a fazer a sua vida” (LP, p. 1‘8). Ao buscar resposta de Deus e comparar-se à Adão, ela inverte a narrativa bíblica da queda: Deus buscava Adão e ele se escondeu, com vergonha. Ela chega a pensar que Deus é o silêncio e não quer nem mesmo a indignidade humana. “Até que se descobre, Ulisses — nem a tua indignidade ele quer. Ele é o Silêncio. Ele é o Deus?” (LP, p. 23).

Lóri sabia que havia se afastado de sua essência, tomado distância do que era, ou do que poderia ser. Apegara-se ao vício de fugir da dor, de sentir-se anestesiada. Para não sofrer, ela não se abria à plenitude da vida.

> 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 (LP, p. 40).

Nessa peregrinação, se recapitularmos a cena da feira livre, não poderíamos apenas dizer que Lóri percorreu, fez uma jornada, visitou ou viajou pela feira como um mero turista. Ela peregrinou! Demonstrou certa devoção, descobriu o sagrado nas frutas, legumes, sabores, cores, cheiros... percebeu de modo epifânico, não comum, a realidade imperativa da vida nas coisas simples. E como dito na passagem do apocalipse, ela teve uma visão. Portanto, pretendemos compreender a peregrinação de Lóri em busca do conhecimento de si, da autodescoberta, do amadurecimento, da completude e na sua descoberta do outro, do mundo, das coisas e, por que não dizer, na sua aprendizagem de ser feliz. Para tanto, ela recebe auxílio do amor e da mediação de Ulisses e aprende a se desvencilhar de suas inseguranças, dos medos e dos traumas para encontrar sua essência, liberdade e prazeres individuais em uma aprendizagem contínua.

Como ocorreu nas obras anteriores analisadas nesta pesquisa, Lóri precisou aprender a reconhecer e a lidar com suas sensações físicas e emoções. Tudo passa pelo corpo. Lóri, como outras personagens clariceanas, precisa encontrar-se com o próprio corpo, com a própria existência material e concreta, para enfim, alcançar a maturidade emocional e espiritual.

> Visível para os outros em grau máximo, o corpo, além de ser algo material, é também algo social, não mera existência, mas centro de ação e de palavra. Mostrado, considerado, descrito, criticado e interpretado, o corpo é um grande veículo para a análise das normas culturais e dos valores.
>
> Mircea Eliade e Ioan Petro Couliano

> O corpo é a sombra de minha alma. (...) Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo.
>
> Clarice Lispector[39]

Em 2020, Giovanna Bucioli Pojar e Fabio Scorsolini-Comin, analisaram dois contos de Clarice Lispector sob o olhar do corpo para a constituição da subjetividade. Os contos escolhido foram *Amor* do livro *Laços de Família* (1960) e *Melhor do que arder* da obra *A via crucis do corpo* (1974). Os autores explicam que os contos selecionados abordam a questão do sujeito corpóreo, valorizando o papel do corpo nos processos de subjetivação, manifesta no próprio corpo.

[39] Santos, opus cit, p. 6.

De fato, as epifanias vivenciadas pelas personagens acontecem, em primeiro lugar, no corpo. Sem o corpo, elas não teriam como captar o instante, o momento Epifânio. Só, então, captam o fato dentro do acontecimento. São como os sapatos de Martim que percebem o caminho a ser trilhado, às pressas, na escuridão da noite na floresta.

Para Pojar e Scorsolini-Comin (2020), a subjetividade parece ter sido apresentada nos contos como corporeidade comportamental, ou seja, o comportamento ocorre em razão da comunicação do corpo com o mundo (Miss Algrave, por exemplo). Especificamente em *A via Crucis do corpo,* os corpos sexuados estabelecem uma relação intrínseca entre sexualidade e existência. E nessa existência encontramos também a subjetivação da mulher, do corpo feminino, em narrativa sobre os papéis sociais e o lugar da mulher, demonstrando quão doloroso pode ser caber em um corpo de mulher.

A compreensão da função do corpo é relevante para entendermos o uso do corpo nas narrativas clariceanas como via, caminho, única estrada para a transcendência de suas personagens. As epifanias são vivenciadas tanto no corpo físico e quanto no corpo sutil, espiritual, para, só então, ter consciência de sua espiritualidade/ transcendência. Observamos isso não apenas nas obras analisadas neste estudo, como também nas demais narrativas da ficcionista: em *A hora da estrela, A via crucis do corpo, Água viva, Um sopro de vida, O lustre*, enfim, em toda a sua obra.

Voltemos ao corpo e sua possibilidade de transcendência. A evolução plena da pessoa depende do devir, já explicado. A felicidade, a realização pessoal tem relação estreita com esse devir e com os acontecimentos por vir. O caminho da transcendência é representado pela *via crucis* e pelo sofrimento na cruz bem descritos nas narrativas bíblicas. Está, inclusive, na fidelidade ao ‘Senhor da história’; na passagem do ‘Anjo do Senhor’ que liberta seu povo da escravidão, na travessia do deserto rumo à terra prometida onde jorra leite e mel; na abertura do mar vermelho para a passagem do povo de Israel. Nos 40 anos no deserto para purificação do povo, são inúmeras as menções do caminho do sofrimento como via de purificação para que se possa alcançar a redenção, a satisfação e o mérito. O encontro consigo ou com o outro ou com Deus pode simbolizar tanto a vida como a morte física ou espiritual quando se tem uma eternidade pela frente. É preciso mudar e arriscar.

> Ou não seria paz o que ela queria? Sem poder, no entanto, impedir de quase já usufruir o que imaginava que acontecia depois de morrer — como encostara o corpo na terra, encostar-se toda até ser absorvida pelo Deus. Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida — a vida que ainda não lhe dera o seu segredo — mas porque ansiava por essa integração sem palavras. 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 (LP, p. 39).

Só sentimos com o corpo físico por meio dos cinco sentidos. A integração com Deus é deixar-se absorver. A descoberta de que poderia sentir tanto a dor quanto a felicidade pareceu-lhe uma anunciação, aquela quando o anjo visitou Maria e avisou que ela daria luz ao Salvador: “Era como uma anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, supunha ela, antecediam a graça dos santos. Mas era como se o anjo da vida viesse anunciar-lhe o mundo” (LP, p. 85).

O mérito está em não desistir, apesar das quedas e dos obstáculos. Em Lóri, havia muitas dores que ela carregava em sua alma e por isso Ulisses a encorajava a não desistir. A glória é chegar, é transcender! Lóri atravessou seu deserto, teve recaídas, questionou Deus, arriscou, sentiu medo, não desistiu. O corpo humano edifica-se biologicamente (matéria/terra) e espiritualmente (céu). Céu e terra se unem quando o sujeito (ente) se conecta com sua essência (ser). A conexão passa obrigatoriamente pelo corpo. Também é o corpo o lugar onde mundo e indivíduo aprofundam-se e realizam-se mutuamente, em plenitude. A espiritualidade está na integração entre materialidade e concretude do corpo, e o acontecimento da experiência espiritual alcançada por meio do sofrimento, da dor, do corpo.

Inicialmente, Lóri sente dificuldade em verbalizar e expressar seus afetos, suas emoções ou sensações, gerando em seu íntimo uma tensão reprimida. A sua relação com o corpo evolui, com a ajuda de Ulisses para uma busca por prazeres sensoriais que extravasam essa repressão. Seu modo de vestir parecia ser de mau gosto. “... estava em férias, fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom-gosto para se vestir” (LP, p. 10). Em outro momento, percebeu que o modo exagerado como usava a maquiagem correspondia a uma máscara, criava uma persona, não era ela em essência. “A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (LP, p. 52).

Quando precisou pegar um taxi à noite ao sair de um baile dos professores no centro da cidade, entendeu o estranho olhar do motorista e sentiu vergonha. Sentir vergonha já fora um crescimento, uma tomada de consciência de que aquela máscara não a representava:

> O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. "Persona". Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia (LP, p. 52, grifo da autora).

Observamos a necessidade que Lóri sentia de usar uma máscara, fruto do medo e da insegurança que sentia, incapaz de mostrar se ao mundo e de reconhecer-se tal como ela era. Criava para si uma persona. Após conhecer Ulisses, ele despertou nela o desejo de conhecer-se para poder mostrar-se integralmente a ele. Porém durante muito tempo faltou lhe coragem. E na saída do baile, diante do olhar do motorista, começou a dialogar consigo em relação às máscaras e personas.

> Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto.
> Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha (LP, p. 53).

É interessante acompanhar a reflexão de Lóri acerca de quando ou do porquê resolveu usar máscaras. Não apenas ela, mas muitos de nós criamos nossas persona para representarmos papéis.

> Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo para o resto da luta.
> Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade (LP, p. 53).

Lóri se perguntava, em outras palavras, como viver sem máscara? Para ela isso parecia-lhe impossível pois doeria muito e ela passara a vida fugindo da dor.

> Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma "persona". Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar

> o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era (LP, p. 53).

Lóri aprendeu. Desejou revelar-se a si e a Ulisses. Encorajada por um comentário feito por ele, sem tom de crítica, pois, ao mesmo tempo em que, afirmava achá-la bonita sem pintura, também apreciava o modo como ela se pintava. “— Você é de algum modo bonita. Gosto de teu rosto suado sem pintura embora também goste do modo exagerado como você se pinta” (LP, p. 60).

A peregrinação foi árdua. Muitas recaídas ou quedas, apegada que estava às máscaras e ao seu ‘esconderijo’ pessoal. E não se sentia cômoda. "Se eu fosse eu" provocara um constrangimento: a mentira em que se havia acomodado acabava de ser levemente locomotiva do lugar onde se acomodara” (LP, p. 80). Outras vezes faltava ao encontro com Ulisses por insegurança e não avisa, apenas não comparecia.

As reflexões de Lóri sobre si e sua relação com o mundo exterior nos revelam a etapas de sua peregrinação de sua aprendizagem, investigando dentro de si suas escolhas, máscaras e personas, Lóri decide se arriscar e vai ai encontro com Ulisses sem máscara. “Aproveitaria o extemporâneo calor daquele dia, que estragaria a maquiagem, para ir sem pintura. Sem máscara” (LP, p. 54).

Acreditamos que a explicação da própria Lóri sobre a máscara usada para criar um persona tenha sido suficiente para entendermos que ela se escondia socialmente e só aparecia travestida de uma personagem, buscando uma aceitação imaginária, já que não era ela, mas uma persona. Esse mecanismo de defesa não é de todo negativo, segundo Jung (2008), o problemas está quando se solidifica uma identificação excessiva com sua persona, acreditando ser apenas aquele papel e bloqueando processo de individuação, de experimentar o amadurecimento emocional. Esse é o principal aprendizado de Lóri: aprender a ser quem se é!

Junto ou de modo simultâneo ao aprender quem se é, Lóri foi aprendendo a conhecer o Deus, embora possamos destacar tanto resistência quanto sofrimento durante esse movimento interno. A culpa foi posta sobre Ulisses, pois havia lhe pedido para rezar.

> Sua testa estava franzida, sua alma trêmula. 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. Foi à geladeira, bebeu um copo de água: agia como se tivesse sido hipnotizada por Ulisses. E ainda um ínfimo movimento de revolta contra o hipnotismo a que parecia ter sido sujeita fazia-a adiar o que viesse.

> Pedir? Como é que se pede? E o que se pede?
> Pede-se vida?
> Pede-se vida.
> Mas já não se está tendo vida?
> Existe uma mais real.
> O que é real? (LP, p. 34).

A resistência era uma espécie de rebeldia infantil que permanecia.

> Talvez fossem os seus "apesar de" que, Ulisses dissera, cheios de angústia e desentendimento de si própria, a estivessem levando a construir pouco a pouco uma vida. Com pedras de material ruim ela levantava talvez o horror, e aceitava o mistério de com horror amar ao Deus desconhecido (LP, p. 18).

A lição de Ulisses sobre rezar continuou dentro dela, ruminando, incomodando. Ela custou a entender o sentido das palavras do filósofo. “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” (LP, p. 40).

Desacostumada e ao mesmo tempo ansiosa por uma comunicação com Deus, Lóri pensava: “Enquanto estivesse viva teria que rezar, o que não queria mais, ou então falar com os humanos que respondiam e representavam talvez Deus” (LP, p. 38).

Notamos no fragmento em que ela culpa Ulisses por obrigá-la a falar com Deus, que há mais uma inversão da narrativa bíblica do Gênesis. Deus fala com Adão, com o homem, não com Eva. Após comerem a maçã, Adão se esconde de Deus que vem para falar com ele. Lóri quer se esconder de Deus ao mesmo tempo em que deseja falar com Ele. E, de certo modo, culpa Ulisses por não conseguir. No entanto, quando conseguiu, a oração realizada lhe fez um bem profundo:

> Não, não devia pedir mais vida. Por enquanto era perigoso. Ajoelhou-se trêmula junto da cama 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 de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém (LP, p. 34).

Ela buscou amparo na mão segura de Deus. Quando ela aceitou Deus e seu silêncio, descobriu que poderia repousar nEle. “Pensou que de agora em diante era só isso o que ela queria do Deus: encostar o peito nele e não dizer uma palavra” (LP, p. 38). Mais adiante, pensando no que aconteceria quando ela morresse, afastou a ideia de morte e desejou a comunicação silenciosa com Deis, pois talvez Ele estivesse no silêncio. “— mas porque ansiava por essa integração sem palavras. Mas a palavra de Deus era de tal mudez completa que aquele silêncio era Ele próprio” (LP, p. 39).

Aceitando o Deus (clariceano), Lóri descobre seu corpo por meio da comunhão com o mundo, como banhar-se no luar, nadar no mar à noite e ao amanhecer, sentir o gosto e a textura de frutas, sentir o cheiro da terra, sentir o cheiro do mar nos peixes, até a maresia passa a agradá-la, o que a leva a uma entrega de corpo e alma.

> Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada. Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo (LP, p. 35).

Sua relação com Deus amadurecia envolta em dúvidas e desconfianças. O sentimento de solidão e abandono estava diretamente relacionado à não-aceitação de si (pelo desconhecimento), pela dificuldade em relacionar-se com o outro e o Deus ocupa esse lugar do outro, por isso ela o desafia.

> 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 então 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 (LP, p. 39).

Lóri expressou plena consciência da sua necessidade de sair de si e partir ao encontro do outro. O prazer de existir começa a mudar a maneira como Lóri vê e sente a vida em si, nos outros e nas coisas: “Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser” (LP, p. 14). À medida que experimentava viver, o cotidiano tornava-se extraordinário.

> Descobrindo o sublime no trivial, o invisível sob o tangível — ela própria toda desarmada como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta. E desarmada também pela leve angústia que lhe veio ao sentir que podia descobrir outros segredos, talvez um mortal (LP, p. 43).

A cena de comer a fruta da terra, descrita no episódio da feira, simboliza a aceitação plena da vida e a união amorosa/existencial, em que o corpo vive o "tudo". Ao longo da narrativa vamos sentindo, percebendo a transformação, pois a personagem toma decisões ativas sobre sua imagem, como cortar o cabelo, demonstrando uma apropriação de seu próprio corpo e identidade, passando da insegurança para a autonomia.

> A primeira calidez fresca da primavera... mas aquilo era amor! A felicidade a deixava com um sorriso de filha. Cortara os cabelos e andava toda bem penteada. Só que a espera quase que não cabia mais nela. Era tão bom que Lóri corria o risco de se ultrapassar, de vir a perder a sua primeira morte primaveril, e, no suor de tanta espera tépida, como que morrer antes (LP. P. 74).

Lóri também aprendeu a amar as pessoas. Começou pelos alunos, aprendeu empatia, comprou agasalhos para eles, vermelhos, iguais ao que comprara para ela. Aprendeu o perdão. “É nessa hora que o bem e o mal não existem. É o perdão súbito, nós que nos alimentávamos com gosto secreto da punição” (LP, p. 16). Em outro momento conclui: “As pessoas nunca me irritam mesmo, certamente porque eu as perdôo de antemão. Gosto muito das pessoas por egoísmo: é que elas se parecem no fundo comigo” (LP, p. 36).

Na sua peregrinação interior descobre o porquê de sua solidão. Suas relações eram sempre muito superficiais. Ulisses tinha o hábito de despedir-se com um ‘adeus’. Isso, de algum modo, incomodava Lóri. É, revolvendo suas cavernas, os recantos de sua alma, compreendeu que ela sempre cortara os vínculos, ou nem permitia que eles nascessem.

> Como se cortasse de uma vez para outra o vínculo? E ambos ficassem em liberdade, um do outro? Lóri sabia que ela própria é quem cortara vínculos a vida inteira, e talvez alguma coisa nela sugerisse aos outros a palavra "adeus". "Abandonar-me logo quando eu estava...", não concluía o pensamento numa frase porque não sabia ao certo em que "já estava" (LP, p. 68, grifos da autora).

Essa trajetória é facilitada por Ulisses, como já comentamos, ele a auxilia a deixar de ser apenas uma mulher funcional para ser uma mulher "inteira". Antes da consumação do encontro amoroso com Ulisses, quando chegam a pensar em

casamento e filhos, Lóri descobre-se sendo ela mesma e consegue perceber outras pessoas também sendo, sem usarem máscaras. Nesse momento da descoberta, ela também não usa máscaras. Ulisses a observava e ao notar isso Lóri diz:

> — Não sabia que você estava me observando. Não é por nada que olho: é que eu gosto de ver as pessoas sendo.
> Então estranhou-se a si própria e isso parecia levá-la a uma vertigem. É que ela própria, por estranhar-se, estava sendo (LP, p. 43).

A epifania final, ou o clímax desse aprendizado contínuo em tornar-se si mesmo, ou melhor dizendo, no conhecimento de si para entregar-se plenamente à vida e ao outro, é o instante em que Lóri vence todos os seus medos, inseguranças, experimenta um momento de libertação de todas as suas amarras interiores e decide ir à cada de Ulisses.

> Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário. Durante dias parecia meditar profundamente mas não meditava em nada: só sentia o leve prazer, inclusive físico, de bem-estar.
> E agora era ela quem sentia a vontade de ficar sem Ulisses, durante algum tempo, para poder aprender sozinha a ser (LP, p. 76).

Embora já estivesse pronta, demorou-se a ir. Ela queria que a fome não fosse desejo puro e simples, queria doação. Andou sozinha pela rua e aproximou de uma estranha no ponto do ônibus, mais uma vitória! Certo dia, em casa, ela foi tomada por um estranho desejo.

> Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira? Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver.
> Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? E ela teve medo (LP, p. 82).

Observamos na sequencia narrativa que Lóri primeiro tirou a máscara, depois viu e provou a beleza e o sabor das frutas, dos elementos da terra, aprendeu a sentir empatia, vivenciou a descoberta da beleza do próprio corpo no espelho e depois se descobriu sendo, ainda com medo de ser, perdeu o medo de se aproximar de estranhos, como em uma peregrinação, ela foi desvelando o mundo pouco a pouco e encantando=se com as visões, com as descobertas....

> Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. 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.
> Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça (LP, p. 84).

Lóri sabia que, ao perder o medo de viver, de experimentar, de provar as coisas do mundo, encontraria o paraíso e o estado de graça era um estado de comunhão com a criação e com o Criador. “Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia” (LP, p. 84). A conexão com sua essência, com o que ela realmente era, estava crescendo e fortalecendo cada vez mais e isso causava-lhe um estado de felicidade genuína: “Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe” (LP, p. 84).

A conexão com a própria essência era como uma verdadeira luminescência. É o estado de Lóri nessa etapa de sua peregrinação, no processo de autoconhecimento e aceitação da vida. Lóri encontra luz ao superar o medo do abismo existencial e se entregar ao prazer de existir. Essa luz é a epifania de viver com autenticidade, amor e liberdade, banhando-se na própria vida. E a luz refletia-se no corpo. “O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa” (LP, p. 84-85).

Tudo ao seu redor ganhou esplendor. “Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável” (LP, p. 85). Passou a imaginar o quão intenso seria o estado de graça do santos, não para ela, pois era uma pessoa comum. Lembrou-se da anunciação. Não vira anjos, mas acreditava que eles vieram anunciar-lhe o mundo: “Mas era como se o anjo da vida viesse anunciar-lhe o mundo” (LP, p. 85. Ainda em estado de graça, compreendeu que agora tinha uma vida, um corpo e uma alma: “Pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra e o céu, queria-se mais e mais” (LP, p. 85).

A abertura interior para a vida provocou em Lóri sensações nunca antes experimentadas.

> Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais (LP, p. 86).

Lóri agora amadurecera e era senhora de suas decisões, viva e sem medo do sofrimento. Ulisses amova Lóri e a queria em sua vida de forma plena. Ele esperava por ela já há algumas semanas. Paciente, não quis apressá-la. Permitiu que ela tomasse a decisão. E ela foi, não por desejo, mas por amor pleno, inteira, segura. Lóri não se preocupava com a espera de Ulisses. “Consolava-a que a espera dele não doía tanto nele, pois se tratava de um homem extremamente paciente e com capacidade de sofrer” (LP, p. 88).

Uma mulher plena e com capacidade de ver e ouvir a sabedoria intuitiva. “Era como se o pacto com o Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo intolerável saber” (LP, p. 89). Minutos depois, percebeu novo pensamento, como uma nova revelação “O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. E ela não compreendeu o que queria dizer com isso” (LP, p. 89).

No terraço de sua casa, sentindo o cheiro de jasmim, entendeu que estava sentido a vida-a-vida. “A fome de viver, meu Deus. Até que ponto ela ia na miséria da necessidade: trocaria uma eternidade de depois da morte pela eternidade enquanto estava viva” (LP, p. 90). Tomou consciência da sua conexão corpo e alma refletindo interiormente: “Sua alma humana era a única forma possível de não chocar desastrosamente com a sua organização física, tão máquina perfeita esta era. Sua alma humana era também o único modo como lhe era dado aceitar sem desatino a alma geral do mundo” (LP, p. 90). O que sentia, “Esta coisa era uma luz dentro dela, e a essa chamariam de alegria, alegria mansa” (LP, p. 90). Ainda no terraço, pelo vento e pelo cheiro do vento, percebeu que iria chover. Quando a chuva caiu, permaneceu ali, inteira com chuva e como a chuva: viva. Não sentiu culpa e nem precisou agradecer.

> 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. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez fosse isso, porém exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente.
> Lóri estava mansamente feliz (LP, p. 91).

Lóri, de súbito entendeu que era uma noite sagrada e que desejava dar essa noite a Ulisses. Pegou dinheiro para o táxi e o endereço dele e foi para lá. O encontro dos dois foi um encontro de almas e de corpos.

> Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano. E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a. E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo. Cuidado, há o perigo do coração estar livre? (LP, p. 92).

Plena e entregando-se em doação ao amado, compreendeu-se;

> Nunca me sei como agora, sentia Lóri. Era um saber sem piedade nem alegria nem acusação, era uma constatação intraduzível em sentimentos separados uns dos outros e por isso mesmo sem nomes. Era um saber tão vasto e tranqüilo que "eu não sou eu", sentia ela. E era também o mínimo, pois tratava-se, ao mesmo tempo, de um macrocosmo e de um microcosmo. Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: esta é minha vida entre vegetal e animal. 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 (LP, p. 94).

Durante toda a peregrinação de Lóri, o diálogo utiliza uma linguagem poética e a espiritualidade está presente. A relação de Lóri com Deus, além da relação corpo e alma, chama atenção para olharmos duas características da obra: a claridade e a expressão positiva e luminosa dos diálogos com sua memória e com Ulisses. A dor oculta, ainda que presente nas suas atitudes diante do mundo, não esconde a leveza da essência de Lóri, nem nos seus momentos de maior angustia. Estimulada por Ulisses a aprender a rezar, Lóri se ajoelha e faz uma prece sincera, saída do coração. Em outro fragmento de LP, há uma referência sobre o corpo ferido e o sofrimento de Lóri e flagra uma espécie de oração com relação ao Pai Nosso, desejando que a Vontade do Pai se realize na vida dela.

Nesse fragmento, percebemos a presença de um texto não dito, porém muito presente. Lóri muitas vezes sente-se pequena, incapaz de prosseguir em seu processo de autoconhecimento e superação, precisando de amparo e auxílio. Mais do que isso, como já comentamos, ela quer estabelecer uma união com Deus. Quer abrir um canal de comunicação. Ir à Igreja, ou ir à feira pode ser interpretado como o mesmo valor de espaço sagrado “Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (LP, p. 96).

***

Temos muito a falar sobre a espiritualidade nessa obra, muito a explorar da relação de Lóri com o Deus dela. Tal relação se manifesta por uma narrativa mística existencial e por uma busca profunda pela essência do "eu" e do "divino" na vida cotidiana. Lóri quer relacionar com o outro e o outro para ela é, essencialmente, Deus.

Ao trazer a "aprendizagem" de Lóri, em sua peregrinação em busca da liberdade interior, da superação do medo e da aceitação da alegria como forma de contato com o absoluto, a ficcionista apresenta o sagrado dentro do mundo, presente nas coisas, nos acontecimentos, no instante, componente indissociável do cotidiano. O espiritual está no mundo, nas experiências simples, como o mergulho no mar, o gosto de uma fruta, no cheiro de jasmim, ou o silêncio. O "sagrado" é encontrado no próprio ser humano e na plena e profunda conexão com o mundo e com o outro.

Para alcançar esta conexão, Lóri passa por um processo de esvaziamento das crenças anteriores, da desconstrução de hábito antigos e de modos de ‘ver’ as coisas, da retirada das máscaras sociais para chegar à sua essência, o que é descrito como uma "experiência mística" de contato com o Infinito. A obra sugere que é necessário passar pela solidão e pelo "Nada" para alcançar a verdadeira alegria.

O Deus em Clarice é, nessa obra, identificado com a essência interior, o "eu" profundo, ou uma "presença" constante que não é clara pela razão, e sim, sentida através do mistério, do saber intuitivo que não precisa ser compreendido racionalmente. É apenas para saber, e isso basta. E, Lóri aprende que a intensidade do sofrimento humano é proporcional à sua capacidade de alegria. Ela experimenta a transcendência no relacionamento amoroso com Ulisses. Ulisses é seu mestre/mentor e sugere algumas tarefas para Lóri, como por exemplo, rezar sem fórmulas, ou seja, mostrar para Deus seu rosto, sem as máscaras, abrindo seu coração.

O relacionamento entre Lóri e Ulisses é uma jornada de iniciação amorosa e espiritual. Eles buscam não apenas o prazer físico, mas uma união completa de "corpo e alma", uma plenitude existencial. Não apenas Lóri vivencia uma aprendizagem, Ulisses também. Ambos encontram o estado de graça. Sentem-se plenos, em comunhão entre si, com as pessoas com o universo e com o criador.

Durante a análise nos perguntamos: a relação de Lóri com Ulisses pode ser a materialização da relação da jovem com o Deus? A cura das feridas da alma da moça ocorre quando ela encontra o estado de graça no próprio existir, consagrada pela sua

união corpo e alma com Ulisses, por essa razão, acreditamos que tanto a aprendizagem quanto o prazer relacionam-se com a frase bíblica citada três vezes: e os dois serão uma só carne (aqui com as nossas palavras).

A autora nos oferece um final sem ‘fim’, pois sugere uma união que celebra a vida, a liberdade e a aprendizagem contínua. E, como foi citado na narrativa, finalizo esse capítulo com uma passagem do Cântico dos Cânticos.

> [1]Em meu leito, pela noite, procurei o amado da minha alma. Procurei-o e não o encontrei! [2]Vou levantar-me, vou rondar pela cidade, pelas ruas, pelas praças, procurando o amado da minha alma... Procurei-o e não o encontrei! [3]Encontraram-me os guardas que rondavam a cidade: "Vistes o amado da minha alma?" [4]Passando por eles, contudo, encontrei o amado da minha alma. Agarrei-o e não vou soltá-lo, até levá-lo à casa da minha mãe, ao quarto da que me levou em seu seio (Ct 3, 1-4).

6 A APRENDIZAGEM: O SENTIDO ESPIRITUAL DA LINGUAGEM

Nada é mais espiritual do que a linguagem que vem da alma. Aprender a reconhece-la e a usá-la é o maior presente.

Somos todos aprendizes da vida, e o mestre está dentro de cada um.
Richard Bach[40]

Começo minhas considerações finais trazendo uma teoria de aprendizagem humana bem primária que conheci no Curso Normal (Magistério – Formação de Professores), nos anos finais da década de 1970. Vou explicar de memória, pois consigo identificar esse processo acontecendo em diferentes momentos ao longo da minha vida e, principalmente, nos mais de 40 anos em sala de aula acompanhando a evolução dos meus alunos.

Piaget entendia e ensinava que a aprendizagem humana ocorria a partir da interação da pessoa com o ambiente, independentemente da idade, em um processo dinâmico gerido por mecanismos principais: assimilação e acomodação. Esses mecanismos são impulsionados pela busca por equilíbrio. Acontece algo na vida da pessoa que a põe em situação de desequilíbrio, chamado por Piaget de desequilíbrio cognitivo. A criança está diante de algo que não conhece. Detona então o processo de assimilação – no texto e na ciência chamamos de hipótese seguido da análise –, ela inicia a investigação para assimilar o fato desconhecido. Exemplo: conhece um cachorro, mas não conhece um gato. Detona o processo mental. Entendido que é gato e não cachorro, entra em processo de acomodação do novo conhecimento. No texto e na ciência, podemos chamar de síntese. É o retorno ao equilíbrio inicial até novo desequilíbrio.

Durante toda a minha análise dos livros selecionados para a escrita da minha tese, quando de fato nos apropriamos do conhecimento (coisa) e nos tornamos capazes de elencar pontos de vistas diferenciados e inéditos sobre a mesma coisa, eu me senti vivenciando esse processo piagetiano, além de ter a sensação de que a escritura clariceana faz esses mesmos movimentos: desequilíbrio cognitivo, assimilação, acomodação, equilíbrio (ou situação inicial, desenrolar, clímax, fechamento). Por essa razão, resolvi nomear as considerações finais de “A aprendizagem”.

---

[40] BACH, Richard. Ilusões. Rio de Janeiro: Recorde, 1977.

Dito isso, tentarei organizar a efervescência em mim.

Comecemos pelo corpo, exatamente como a autora em estudo faz com suas personagens: toda experiência e aprendizado passa pelo corpo. Na obra clariceana percebemos que o corpo assume uma dimensão metafísica, isto é, transcende a matéria biológica e torna-se a sede da sensibilidade e do SER. O corpo é apresentado como o centro do pensamento clariceano, o espaço fronteiriço entre o interno e o externo, o indivíduo e o mundo, o espírito e a causa primeira de todas as coisas. É pelo corpo que as personagens clariceanas percebem o fato acontecendo e o por vir, sentem o presente e o futuro. Todo o sentir torna-se materializado pela palavra. É a palavra que dá fluxo ao texto, à história, à vida das personagens. A palavra é criadora.

Vimos que Joana, protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, experimenta e entende a realidade por meio de seu corpo. Não apenas Joana passa por esse processo, como também todos os personagens clariceanos compreendem a realidade circundante através da corporeidade. Embora a ficcionista utilize o corpo como um limite, um espaço, ele é um canal de percepção sensível, uma possibilidade de linguagem, um lugar próprio para expressão dos desejos, prazeres e sofrimentos. O corpo é o caminho, a estrada que conduz o ser (o espírito) ao conhecimento, à epifania, à transcendência e ao sentido existencial, como em *A via crucis do corpo*.

Observamos, portanto, que o corpo, centro da subjetividade e da percepção, permite que as personagens registrem suas impressões de mundo. Tal característica está presente nas obras aqui analisadas e nas demais da autora. Talvez possamos fazer uma analogia com o desenvolvimento de um recém-nascido. Ele percebe o mundo pelo corpo, no entanto, é pela palavra que ele o apreende e compreende. Sem a palavra não há vida para contar.

Outro detalhe comum é a fronteira entre o EU e o OUTRO, O dentro e o fora, o interior e exterior ser estabelecida pelo corpo. O lugar de processamento dos acontecimentos, dos sentimentos e de integração do exterior é, justamente, o interior do indivíduo. Assim, a conexão com o mundo é corpórea. O centro é o corpo físico, a matéria externa é quase uma extensão do sujeito. Podemos até fazer uma analogia com a criança na primeira infância: a percepção do mundo é totalmente realizada pelo corpo e tudo o que a cerca parece fazer parte desse mesmo corpo. É bem assim a relação dos sujeitos narrativos na obra clariceana. Lóri precisou vivenciar o mundo por meio do corpo (Cf. cena da feira). Martim sentia o caminho, no breu, através dos sapatos (pés).

Sendo o corpo via de experiência e conhecimento, ele é também provocador da epifania e transformação. A conexão com o corpo, o próprio ou o de outrem (como o da barata em *A paixão segundo G.H*.), conduz a epifanias, desnudando as identidades (autoconhecimento) e transformando a vida das personagens, como em *A via crucis do corpo*, *Maçã no escuro*, *Felicidade clandestina*... Tanto o autoconhecimento quanto o conhecimento de mundo, passam por um diálogo sensorial, como uma luta corpo a corpo com a realidade presente e passada, como em G.H. É o chegar ao centro do Labirinto e encontrar o sagrado em si: a própria identidade, a essência do próprio ser unida ao SER ETERNO. A noção de corpo e da realidade circundante é concreta. Precisa da materialidade corpórea para só depois da epifania transcender.

Nem as personagens são apenas matéria, tudo se completa também unido à espiritualidade, o aspecto imaterial da existência. Espiritual é todo caminho que nos conduz ao encontro da essência pessoal e à conexão com a essência cósmica, à transcendência da realidade material, embora a matéria física nos sirva de instrumento, de caminho, de veículo. Somos corpo físico e corpo sutil.

Na mística clariceana a palavra é mais do que o “fiat’ criador; o traço que desenha a realidade; é matéria, mão e instrumento da narrativa; a concretude imperfeita que conduz a história até o outro lado, ao avesso, à saída do labirinto, ao centro. Assim concreta e real, ela é o verbo encarnado, pelo qual e para quem tudo é criado.

Quem somos? Joana? Martim? G.H.? Lóri?

Temos em nós, já domesticada, a natureza selvagem de Joana, em *Perto do Coração Selvagem*. A essência de Joana é pura, instintiva e livre, tem dificuldade de compreender as normas sociais e a racionalidade fria, dura, insensível daqueles que a cercam. Essa natureza selvagem se manifesta como forma de reação impulsiva e, sentindo-se deslocada, traça um caminho de busca incessante por autoconhecimento. Daí sua aversão a hipocrisias. Joana quer a verdade. A verdade real, não a falsidade das aparências. A verdade é a essência, aquele ser essencial e eterno que habita cada ser contingente. É a própria ascendência, materialização da transcendência.

A rebeldia de Joana é a recusa total da pessoa em se sujeitar a viver na superfície das coisas. Joana mergulha no mais profundo de sua alma, mergulha no mar revolto e puro da sua natureza. A narrativa toda é uma jornada de

autoconhecimento, que a leva a descobrir que sua busca por algo externo é, na verdade, uma busca por si mesma.

A sociedade em que Joana está inserida, valoriza a razão e o materialismo, não oferece espaço para a expressão da verdade, da intensidade do ser de Joana. A espiritualidade na escrita de *Perto do coração Selvagem* está exatamente na interioridade e introspecção radical vivida por Joana. Essa introspecção coloca o ser humano diante de perguntas sobre essência, destino e sentido. A insatisfação da protagonista com o cotidiano a faz perseguir uma verdade íntima de modo a conectá-la com o mistério da existência. Também a aversão de Joana a uma moral hipócrita, como a da tia, simboliza uma recusa espiritual porque demonstra a presença de uma ética própria, autentica, aquela inscrita no coração do homem pelo criador. A ética que conduz Joana ao encontro e contato direto com o seu “coração selvagem”.

A simbologia do título já diz tudo: Perto de uma espiritualidade instintiva e natural, portanto, selvagem; “coração selvagem” é metáfora de uma força vital que transcende racionalidade, convenções e não corruptível, aproximando Joana de uma dimensão mística. A espiritualidade é existencial e busca a aproximação com a essência do ser, com o ser essencial e infinito.

E Martim, em *A maçã no escuro*? A principal marca da espiritualidade nessa obra é a transcendência, a transformação pela qual o protagonista passa, simbolizando a transfiguração de Jesus. A "transfiguração" é o eixo central da jornada existencial iniciada após ele acreditar ter cometido um crime (o assassinato da esposa) e fugir para um local isolado. Esse processo equivale a uma profunda reconstrução de sua identidade e de sua relação com a existência, com a linguagem e com o mundo natural.

O processo de transformação de Martim foi gradativo e começa pela negação e rompimento com sua vida anterior, percebida como vazia, banal, artificial e excessivamente racional. Em fuga, ele busca o afastamento do pensamento lógico e da linguagem convencional, como forma de alcançar a verdade existencial. O primeiro estágio desse isolamento pode ser entendido como um deserto. Martim primeiro busca total esvaziamento de si, de tudo que possa conectá-lo ao Martim anterior à fuga. Ele vive sua noite escura da alma no sentido desértico de abandono, de escassez, de pobreza espiritual, para então começar a se (re)construir.

Em sua Jornada, isolado na fazenda e realizando trabalho braçal, ele mergulha em um movimento em direção a um estado mais primitivo ou natural. Nesse retorno a

um estado primordial de conexão com a natureza e com seu próprio corpo, há muito negligenciado em sua vida urbana e abstrata, Martim transforma-se em novo homem.

O conflito de Martim com a linguagem foi fundamental na sua transformação. Ao abri mão da linguagem dos outros e mergulhar no silencio, buscando descobrir as próprias palavras, aquelas que o representem, ele abriu caminho para um contato mais direto e autêntico com a realidade interior e exterior. Por meio do silencio, do ‘esquecimento’ da linguagem, do esforço de redescoberta do sentido da própria existência, Martim se depara com a função criadora da palavra, aprendendo uma nova forma de expressão, captando e percebendo a essência das coisas.

Uma dos episódios epifânicos de Martim ocorre no instante de comer. Podemos compreender esse momento, esse ato de comer como uma possibilidade de transgressão da ordem vigente, um momento de ruptura com o antigo estabelecido, ou seja, com o Martim anterior à fuga. Foi o momento de revelação.

Ao comer a fruta em total escuridão, ele transcende o conhecimento racional e simbólico, ato em explícita referência à narrativa bíblica do fruto proibido/conhecimento, e experimenta uma conexão pura e sensorial com a existência em si. Esse ato de transgressão e busca por conhecimento é libertário e confere ao protagonista uma nova existência, um novo propósito ou nova identidade.

Após o acontecimento, Martim é um novo ser. Não é mais aquele homem confuso, culpado e fugitivo. Ele passa por uma espécie de renascimento, como um "arquétipo do ser recém-criado". A redenção ou a salvação de Martim só foi possível após a sua transformação e para chegar até esse estado de ‘purificação’, ele viveu o deserto, a escuridão, o silencio, a culpa e a expiação. Ele superou a culpa através dessa busca existencial, isso o auxiliou, criou a possibilidade de reconstrução, apto a uma nova forma de viver e criar.

Assim, podemos observar a linguagem, mais uma vez, radicalmente introspectiva, mergulhada em questões existenciais profundas, como a culpa, a adequação, o autoconhecimento. A jornada de Martim é profundamente espiritual porque não se limita ao arrependimento moral, mas à tentativa de compreender a essência do ser humano. A explícita interlocução com as narrativas bíblica dialogam com a linguagem simbólica como a água, a escuridão, a profundidade, a solidão, o paraíso, o deserto, o jardim, a montanha, o crime, Caim... A destruição, construção e reconstrução de Martim nos remete a uma espécie de rito de passagem espiritual, na qual ele se abre à possibilidade de realizar um religar a uma verdade mais profunda.

A via crucis de Martim passa pelo contato com a natureza, conforme já sinalizamos. O contato de Martim com pedras, plantas e animais foi uma ponte para uma espiritualidade não institucionalizada, mas ligada ao ritmo da vida natural ancestral e ao cosmos. Novamente, a ficcionista transforma a própria escrita em um exercício de transcendência. A narrativa fragmentada e introspectiva reflete a tentativa de captar o “inefável”, o indizível, aquilo que não pode ser totalmente dito.

E agora? O que dizer de G.H.? Vou me repetir? Sim, parece que sim. Não há como não repetir coisas que já foram ditas. Se é a verdade, então é a verdade e deve ser dita. Começaremos pela transcendência.

A transcendência em *A paixão segundo G.H.* ocorre através de um processo de despojamento, esvaziamento, uma espécie de desumanização em avesso ao processo de humanização de Deus/ Jesus, de imersão no que é mais básico e "informe" na vida. Ao matar a barata e ingerindo parte dela, G.H. rompe com as barreiras do EU civilizado e entra em contato com uma realidade universal, cósmica, que transcende a individualidade humana. Desaparece o indivíduo, por isso a relação com o átomo.

A linguagem tensionada, novamente, extremamente introspectiva, intensa, angustiada, conduz a protagonista a uma espécie de labirinto interior. G.H. aos poucos mergulha no seu íntimo e vai descobrindo a fragilidade de sua existência não verdadeira: ela não é o que pensa ser; não é o que parece ser; e, precisa descobrir o que é na sua essência mais pura, primitiva.

Nesse processo, à medida que penetra no próprio interior existencial, ela se despe de sua identidade social e de suas certezas. O despir-se provoca uma "perda" e desorganização profunda que a conduz a uma compreensão ampliada do ser. Paradoxalmente, na obra, a transcendência é operada por uma oposição que produz o caos. Há um caos no universo íntimo de G.H. Nesse movimento ocorre uma mistura entre o sagrado e o profano, o humano e o animal, o belo e o repulsivo. A experiência não busca uma purificação, mas uma aceitação da totalidade da vida, incluindo seus aspectos mais primitivos e incômodos. A própria escrita fragmentada e poética, demonstra a busca por expressar o indizível, o que está além das palavras e da lógica convencional. A linguagem é usada como uma forma de tentar dar sentido e comunicar a experiência vivida, todavia, esta é, em essência, incomunicável e indescritível. É, por assim dizer, um jornada para o centro do labirinto, para dentro de

si e para fora do humano, um mergulho no extensivo da existência, no qual G.H. se funde com o mundo e com o "outro".

É uma belíssima representação da paixão de Cristo, agora às avessas. Cristo esvazia-se para experimentar o que é ser humano, um ser criado, limitado. Dá-se em comunhão para ligar os homens ao divino. G.H. desumaniza-se para buscar o infinito, o transcendente, o ilimitado, o essencial e divino. Ela quer experimentar o divino, quer comungar com o divino e ligar a humanidade a Ele.

A descoberta de Lóri é a aprendizagem do prazer? Ou o prazer está na à aprendizagem de descobrir do outro em si? Ou ainda de uma união profunda entre o Deus e o Homem? No início da narrativa, Lóri é apresentada como alguém com conflitos de identidade, medos, traumas e inseguranças. É uma pessoa que não é. Parece paralisada, anestesiada, petrificada. Chegou a um ponto de amadurecimento de vida e empacou. Estagnou. Fechou-se. Exatamente como alguém diante do abismo. Criou personas. Negou-se a si mesma. Morreu para a vida.

Sua peregrinação é de abertura (Dasein), aprendendo a viver sem máscaras e a aceitar a própria fragilidade, tornando-se mais aberta ao prazer e à liberdade de existir. Lóri vivencia um processo de aprendizagem do prazer e de amadurecimento, no qual a principal descoberta é a aceitação de sua própria corporeidade, caminho para uma "terra santa" interior. O corpo da mulher é o lugar dos acontecimentos, da libertação e da experiência de Deus (na obra, Ele encarnou no corpo de uma mulher). Lóri busca a sensação de ser inteira. No final de sua peregrinação, ela atinge um estado de plenitude que se relaciona ao simbolismo da comunhão, em que o amor e a união (com Ulisses, o outro) são vividos como uma experiência mística do "nós é um", do estado de graça, de completude, do encontro com Deus em nós.

A espiritualidade de Lóri, como constatamos nas obras anteriores, é uma espiritualidade vivida através do corpo, da luminescência, da imanência e da integração com o cotidiano, com o mundo, com o outro. É também mística e prática. A sua busca não é por um Deus no céu, é pela "Coisa viva" presente na matéria, no comer, no banho de mar, no vento noturno, no sentir o perfume das flores, no cheiro do peixe ou do tabaco, nas estações mudando, no amar e na própria existência humana. Lóri encontra o sagrado naquilo que é considerado "banal". A professora primária descobre o divino no SER EM SI, na aceitação da vida em sua inexplicabilidade. Podemos entender que a espiritualidade de Lóri é um mergulho intenso na própria

humanidade, um processo de "aprender a viver" que transforma a existência solitária em uma presença integrada ao mundo.

Observamos que nas quatro obras analisadas há pontos em comum e que a partir deles chegamos ao caráter espiritual. É comum nas obras analisadas, e em outras, profunda introspecção psicológica, o uso do fluxo de consciência e a exploração de temas como o sentido da existência, a solidão, a busca pelo amor profundo e transcendente e a epifania provocada pela vivencia do cotidiano.

O foco narrativo das análises está totalmente voltado para o mundo interior das personagens, suas angústias, dúvidas, crises e sentimentos, enquanto os eventos externos ou descrições objetivas aparecem como acessórios. A autora explora a complexidade da condição humana e a busca incessante por identidade e significado existencial, pelo sentido da vida. A ficcionista eleva o cotidiano à categoria de experiência transformadora. Mostramos que os eventos banais, como a visão de uma barata, em *A Paixão Segundo G.H*., ou ir à feira livre como Lóri em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres,* tornam-se a causa primeira, o motor imóvel, propulsor, para revelações profundas e crises existenciais e para a epifanias.

A solidão é um tema persistente. A solidão é uma oportunidade para um encontro pessoal íntimo. É o deserto, é uma noite escura, é o silêncio, é a incomunicabilidade entre os seres humanos e é a sensação de deslocamento no mundo que dão origem às reflexões trazidas no fluxo da consciência das personagens. As personagens frequentemente experimentam um sentimento de marginalização ou inadequação. Entretanto notamos que na obra clariceana estes estados marginais são sempre utilizados como forma de transmutar a situação das personagens. Citamos como exemplo Lóri. Ela era deslocada, isolada, vivia em uma secura afetiva, num deserto interior. Ao evoluir na sua aprendizagem, toda a solidão tornou-se produtiva e fecunda. Conduziu-a ao estado de graça, ao encontro com o Anjo da vida.

A principal manifestação do sagrado, o encontro com o espiritual, está no "instante-já". Está no momento presente que provoca súbita revelação ou a iluminação da consciência, a epifania propriamente dita. É no instante que as personagens têm uma percepção verdadeira e aguçada da realidade ou de si mesmas. Toda transformação é dolorosa como um nascimento. É o romper com paradigmas já estabelecidos, é tirar as escamas dos olhos, é ver a realidade tal qual ela é.

O estilo provocador da linguagem espiritual da ficcionista é o uso da técnica do fluxo de consciência, permitindo um mergulho direto nos pensamentos, ainda que sejam desarticulados e caóticos, das personagens. Essa técnica causa ruptura nos limites naturais entre o narrador e o personagem, e entre a realidade objetiva e o pensamento subjetivo. Outra técnica é o uso da Metalinguagem. A autora marca sua escrita pelo experimentalismo linguístico. Ela faz uso de metáforas, antíteses e paradoxos para criar uma prosa quase poética e, para além das figuras de linguagem, a metalinguagem (a reflexão sobre o próprio ato de escrever, como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres,* ou em *A Hora da Estrela*, ou em *A via crucis do corpo,* ou em *Um sopro de vida*, também a encontramos em *A maçã no escuro* e *Perto do coração Selvagem*. Essa é sempre uma técnica muito presente.

Mais do que narrativas intimistas, as narrativas clariceanas são atemporais, não lineares, rompendo a sequência cronológica convencional, trazendo o foco narrativo para o tempo interior e psicológico. Todo esse conjunto de elementos próprios da escritura clariceana transforma sua linguagem em uma linguagem espiritual, uma vez que voltada para dentro, para o mais profundo do ser humano e encontra a alma, o espirito.

Ressaltamos e repetimos a importância do evento epifânico. É por meio desse evento que as personagem firmam e tomam consciência da conexão com a alma, o próprio espirito, o próprio ser. Por essa razão, a transformação só ocorre após este instante, caracterizando o clímax narrativo. Em relação à espiritualidade, esse evento revela o estado de graça das personagens. É uma espécie de batismo. Transforma. Consiste na percepção da realização do objetivo perseguido; na percepção da realidade e da energia sutil que emana das coisas. É no estado de graça provocado pela epifania que as personagens são capazes de ver a profunda beleza sua, do outro, das coisas; alcança o significado do indizível, do inominável, do impronunciável.

Antes de encerramos, voltamos à questão do uso das narrativas bíblicas com base para seus enredos. Algumas vezes a narrativa bíblica é o palco no qual se desenrola a trama, um exemplo é o conto Via crucis, parte do livro *A via crucis do corpo,* no qual é realizado um palimpsesto, uma parodia da anunciação e da natividade. Em *A maçã no escuro* e em *A paixão segundo G.H*., nós demonstramos essa relação. No que diz respeito à obra *Perto do coração selvagem*, Joana, pode ser interpretada com uma representação simbólica de Jó, narrativa do Antigo Testamento. Joana e Jó mergulham em profundo sofrimento existencial, sentimento de abandono,

silêncio e solidão e questionam a existência de um Ser superior/ Deus. Joana, chamada de víbora pela tia, A "Víbora" pode ser uma imagem representativa que remete à serpente no Jardim do Éden e à ideia de tentação ou do mal. Tal ideia ou representação não condiz com a natureza selvagem e genuína de Joana que age por instinto e busca a verdade para além das convenções sociais.

A luta de Joana com a linguagem para expressar a profundidade de seus sentimentos, se a relacionarmos à ideia bíblica da palavra transformadora e do seu poder, ressalta a limitação da linguagem humana diante da vastidão da palavra divina. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, há uma fusão de aspectos nucleares de diferentes narrativas bíblicas e mitológicas, conforme demonstramos, por isso não analisamos como um palimpsesto. Enfatizamos que a influência bíblica na escrita clariceana não se manifesta através da moralidade religiosa convencional. É, como já demonstrado, o palco ou o pano de fundo arquetípico e filosófico, enriquecendo a jornada interior de Joana, de Martim, de G.H., de Lóri e seus questionamentos sobre a condição humana e a busca por um sentido mais profundo da existência.

***

Chegamos ao final de nossa aprendizagem ou via crucis! Encontramos as palavras que cremos adequadas e criamos nossa tese. A palavra é a materialização da ação criativa. Escrever é orgânico e vital.

Atravessamos a ponte realizados, satisfeitos, obstáculos vencidos, sofrimentos revisitados, crises existenciais enfrentadas ao longo do caminho... teria sido empatia? Identificação? Não sabemos. Afirmamos apenas que foi uma jornada semelhante à vivida pelos personagens clariceanos. Penetrar nas questões propostas pela ficcionista nos obrigou a um mergulho no mais profundo do nosso mar interior; a agirmos intuitiva ou instintivamente para superar rejeições; levou-nos a enfrentar águas revoltas e emergir; a refletir sobre as muitas vezes que aceitamos a hipocrisia nossa e dos outros e a ela submetemo-nos, como se estivéssemos à deriva. E por quê? Qual foi o ganho? Houve aprendizado? O ganho é o aprendizado e este é uma vitória.

Quantas noites escuras e desertos enfrentamos? E a culpa? Deprimimos, pensamos em desistir, em fugir, em apagar, em largar tudo... alguns caminhos não permitem retorno, apenas seguir em frente e sem olhar para trás, pois podíamos correr

o risco de virarmos estátua de sal, como a mulher de Ló, na narrativa bíblica. Então, prosseguimos. Qualificamos!

Aprovada a tese, a responsabilidade foi aumentada. Medo! Entramos no labirinto sem noção do que poderíamos encontrar ao chegarmos ao centro. Qual seria o segredo? Qual seria o prêmio? Como na música de Gonzaguinha (1982), “(...) E a pergunta roda, E a cabeça agita...” Sim, é a vida.

Como vencer a barata? Deu nojo, asco, e lembramo-nos do pensamento de G.H. no qual só baratas comem baratas! Então somos uma barata? Não! Somos pó e ao pó voltaremos, contudo temos o livre arbítrio e podemos mudar. Em lugar de baratas, podemos ser simplesmente humanos. Encontramos uma teoria da barata usada em Gestão de Negócios, foi engraçado! Há uma teoria da barata. Elas se multiplicam como os ratos e onde tem uma, tem muitas! Dizem que é um bom nicho. Nós dizermos: É um labirinto.

Descobrimos que onde há uma pergunta, há várias! Onde há um texto, há milhões de outros textos sobrepostos, falando ao mesmo tempo, tudo misturado e de tal modo emaranhado, parecendo novelo de lã, de modo que a missão de identificá-los e separá-los é quase impossível. Meu instinto investigativo ficou com vontade de descobrir e desfazer esse emaranhado. Quem sabe um dia? Pedacinho por pedacinho, dizem que um fio puxa outro e assim por diante.

Se a trajetória por nós percorrida, investigando a relação das questões existenciais expressas pela escrita clariceana, se ela não é espiritual, nós não sabemos dizer o que é. Ela provocou em nós uma transformação profunda no âmbito pessoal, possibilitou-nos o clarão, a iluminação da nossa consciência acerca de nós mesmas. Encontrar a própria essência e o propósito de vida, no nosso entendimento, é espiritual.

Lemos toda a obra de Clarice Lispector dos quinze aos trinta e depois a revisitamos aos quase sessenta, no Mestrado e agora, nesta pesquisa. Éramos outras, depois outras e agora mais ainda: Somos outras, plenamente transformadas e realizadas.

O que faremos agora? Publicaremos. Estudaremos mais, escreveremos outros diversos... O mergulho nas profundezas, o caminho, a jornada, o labirinto, a peregrinação, o diálogo com os outros, a passagem vital pelo corpo físico e pelo corpo sutil, os obstáculos, as superações, as dores, os tombos... tudo na via crucis nos valeu o sofrimento. O resultado final é o estado de graça, a redenção, a salvação, o segredo,

é a realização, o prêmio é a celebração da vitória por ter concluído o trajeto, cumprido a missão, chegado ao céu interior, ao estado de graça, como diria Lóri... é tudo muito gratificante, é presente com duplo sentido (o agora e a dádiva), é gratidão em estado puro! É indizível, inominável, indescritível!

É!

REFERÊNCIAS

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulus, (2002) 16ª impressão, 2021.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2007.

ALMEIDA. Lúcia Helena Hebling. A psicologia junguiana e o corpo no processo de individuação. In: Zimmermann, Elisabeth (org.) **Corpo e individuação**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 101-130.

ALMEIDA SEBASTIÃO, A. K. Em torno da coisa e da letra: Clarice com Heidegger e Lacan. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 127-141, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica).

ALTER, Robert. **A Arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
ANDRADE, Altamir Célio. **Orientação em banca de qualificação**. Doutoramento. UFJF, 2025.

APOCALIPSE. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulus, 2021.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com as pontas dos dedos**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005.

BACH, Richard. **Ilusões.** Rio de Janeiro: Recorde, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Estética e de Literatura**. 3a ed. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003, p 261 - 306.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BEZERRA, Cícero Cunha. Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 15, n. 48, p. 1504-1524, out./dez. 2017.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. Editorial. Teopoética: uma maneira de fazer Teologia? **Interações – Cultura e Comunidade**, Belo Horizonte, Brasil, V.11 N.19, P. 3-7, jan../jun./2016.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Teologia e Literatura: afinidades e segredos compartilhados.** Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Ed. PUC/RIO, 2015.

BOGAZ, A. S.; HANSEN, J.H.; COUTO, M. A**. Patrística: caminhos da tradição cristã.** Paulus: 2014.

BORN, A. Van Den et. al. **Dicionário enciclopédico da Bíblia**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

CAIMI, Cláudia. Literatura e história: a mimese como Mediação. **Itinerário**s, Araraquara, 22, 59-68, 2004.

CAMARGO, Maicon da Silva. O Deus em Clarice Lispector: má teologia, mística ou filosofia da história? **Nau Literária**. Porto Alegre, v 19, n. 1, Janeiro - Dezembro, 2023, e-129267.

CAMPBEL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. (1970) No raiar de Clarice Lispector. In: CÂNDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Editora Todavia, 2023.

CÂNTICO dos cânticos. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulus, 2021.

CASTAÑEDA, Carlos. **A erva do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. Para uma sintaxe da repetição: Língua Falada e Gramatlcalização. **Língua e Literatura**, n° 23, p. 293-330, 1997. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2883 Acesso 20 jun 2023.

CAVALCANTI, Fernanda Pinheiro. A origem do termo espiritualidade, as dimensões do ser e o “cuidado de si”. **IV Congresso Nordestino de Ciências da Religião e Teologia.** Religião, Resiliência e Diretos Humanos. UFPB. João Pessoa/PB, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos.** 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CRUZ, S. João da. **A noite escura da alma**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CRUZ, S. João da. **A subida do monte**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CRUZ, S. João da. **Cântico espiritual**. Petrópolis: Vozes, 2025.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. Literatura, Religião e Clarice Lispector **VERBO DE MINAS**, Juiz de Fora, v. 16, n. 27. p. 72-92, jan./jul. 2015.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Feliz. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2000, vol. 3.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan Petro. **Dicionário de símbolos**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2024.

ELIAS, Nobert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

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

FIORUCI, Wellington Ricardo. O labirinto da escritura: ficção e memória nas poéticas de Ricardo Piglia e Umberto Eco. **Revista de Literatura, História e Memória Literatura e Cultura na América Latina.** UNIOESTE/ Cascavel. Vol. 5, nº 5, 2009, p. 83-97. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2103

FRANKL, Viktor E. **A vontade de sentido: Fundamentos e aplicações da logoterapia.** Trad. Ivo Studart Pereira. São Paulo: Paulus, 2011.

FRANKL, Viktor E.. **Em busca de sentido: um psicólogo num campo de concentração.** Trad. Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline; revisão técnica de Helga H. Reinhold. 21.ed. São Leopoldo: Editora Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2005.

FRANKL, Viktor E.. **Psicoterapia e sentido da vida: Fundamentos da Logoterapia e análise existencia**l. Trad. Alípio M. de Castro. 6. ed. São Paulo: Quadrante, 2016.

GENESIS, O livro do. Capítulos 1, 28; 9,1. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

GENETTE, G. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: **Lispector, C. a paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988b, p.161-95.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lucia. Nomeação, criação e linguagem em A hora da estrela, de Clarice Lispector: reflexões sobre o lugar de Deus no paradigma da linguagem. **Revista SoLetras**, n. 26 – 2013.2 – LUCIA HELENA.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005 [versão eletrônica].

IMS. Instituto Moreira Salles, Clarice Lispector: **Cadernos de Literatura Brasileira**, 49.

JAFFE, Noemi. Legião estrangeira de Clarice Lispector: Efeito do estranhamento. **Café Literário.** Disponível em: https://institutocpfl.org.br/a-legiao-estrangeira-de-clarice-lispector-e-o-efeito-do-estranhamento-com-noemi-jaffe/2015.

JOÃO, O evangelho segundo São. Capítulos 12,32; 19, 17-34, 38-42. In: **A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

JORDÃO, Tânia Dias. Palimpsestos bíblicos em “A maçã no escuro”. In: **Anais do II Colóquio do Grupo de Pesquisa “Religião, Pluralismo e Diálogo” - REPLUDI** [recurso eletrônico]: o diálogo inter-religioso na ciência da religião aplicada: perspectivas epistemológicas e práticas. (Org.) Antônio Carlos Coelho, et al. Belo Horizonte: PUC Minas, 2019, p. 62-69.

JORDÃO, Tânia Dias. O avesso da paixão: uma leitura transtextual de A PAIXÃO SEGUNDO G.H. **REVELL**, 2020– v.3, nº.26 – dezembro de 2020, p. 172-199.

JOYCE, James. **Epifanias.** Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

KOCH, I. G. V. A Repetição e suas Peculiaridades no Português Falado no Brasil. In: URBANO.U. *et al*. (org). **Seus Temas: Oralidade, Literatura, Mídia e Ensino**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 118.127.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2005, 167p.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LACAN, J. (1958-1959). **Seminário 6, O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

LACAN, J (1959-1960). **Seminário 7, A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, J. (1960). **Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano**. In: Escritos (pp. 807-842). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, Jorge de. “Romances de Mulher,” **Gazeta de Notícias**, 01 de novembro de 1944.

LISPECTOR, Clarice**. A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. (1943). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. (1961) Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 1964 [livro digital]

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. (1969) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOWEN, M.D., Alexander. **A espiritualidade do corpo**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

LUCAS, O evangelho segundo São. Capítulos 1,42; 2,35 e 41-51; 23, 26 e 33-34 e 50-56. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MAGALHÃES, A**. Deus no espelho das palavras**. 2.ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

MARCOS, O evangelho segundo São. Capítulo 15, 20b-28 e 42-47. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MARCUSCHI, L. A. (2006). Repetição. In C.C.A. Juran & I.G.V. Koch (Orgs.), **Gramática do português culto falado no Brasil**. Campinas: UNICAMP. p.p 219-254.

MARTINS, Maria Teresinha. **O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector**. Goiânia: Cerne, 1988.

MATEUS, O evangelho segundo São. Capítulos 2, 1-8; 23,12; 27, 31-38. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MILLET, Sérgio. **Diário Crítico**, Vol. 2, 15 de janeiro de 1944.

MOSER, Benjamin. **Clarice.** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

MORAES, E. de. A via-crucis de Clarice Lispector. **Jornal do Brasil,** 17 ago, 1974.

MURTA, Marília. O corpo, matéria espiritual, por Clarice Lispector e Adolphe Gesché. **Pensar-Revista Eletrônica da FAJE** v.10 n.2, 2019.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Veja, 2000.

NODARI, A. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa "Dura Escritura" de Clarice Lispector. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica).

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

OLIVEIRA, Luiz Filipe da S. O ensaio Fé e Saber como ponto de inflexão: função especulativa e papel histórico da questão hegeliana da morte de Deus. In: ALVES, Eduardo; GABOARDY, Gregory; COSTA, Claiton S.; FRAGA, David (Org.). XIX **Semana acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2019.

PESSOA, Fernando**. Poema 136**, de 14/02/1933. Casa Fernando Pessoa, online. Disponível em: https://casafernandopessoa.pt/pt/cfp/poesia-em-lingua-gestual-portuguesa/ricardo-reis/para-ser-grande-se-inteiro

POJAR, Giovanna Bucioli; SCORSOLINI-COMIN, Fabio. Um Corpo que Arde: Corporeidade e Produção de Subjetividade em Clarice Lispector. **Revista Subjetividades**, 20(1): e7365, 2020.

PUTZ, Melinda. Labyrinthine Sentences. In: **A Teacher's Guide to the Multigenre Research Project.** Portsmouth, NH: Heinemann., 2006.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um volume**. Org. Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 239.

RAMOS, J. **Hipóteses para uma taxonomia das repetições no estilo falado**. Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 1983.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo**. [livro eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RIBEIRO, Maria José. Deus: alteridade máxima na obra de Clarice Lispector. **ANAIS do III Encontro Nacional do Gt História das Religiões e das Religiosidades** – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. I Disponível em:http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP6Z5E8N. Acesso em: 01 de nov de 2020.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROCHA, Rosina Bezerra de Mello Santos. **Clarice Lispector em "A via crucis do corpo": um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia**. Dissertação de Mestrado. PPG-Letras, Estudos Literários. UFJF, 2020.

ROCHA, R. B. de M. S.; SILVA, T. V. Z. da. Via Crucis de Clarice Lispector. **Teoliterária** – **Revista Brasileira de Literatura e Teologias**, v. 10, n. 30, p. 70-89, 2020.

ROCHA, Rosina Bezerra de Mello Santos; SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da. Clarice, o Sagrado e A Via Crucis do Corpo. **Anais do XXXV ENANPOLL**, online, 2020.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector**, São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1999.

ROSENFELD, A. (1961) Reflexão sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. **Texto e Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA, 1979.

SALMOS. Elogio da lei divina, salmo 119, 20. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

SANTOS, Roberto Correa dos. Curadoria. **As palavras** nada têm a ver com as sensações palavras são pedras duras e as sensações delicadíssimas, fugazes, extremas de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

SILVA, T. V. Z. da; ROCHA, R. B. de M. S. O diálogo bíblico em A via crucis do corpo. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2021.

SILVA, T. V. Z. da. (2013). Clarice Lispector: Odisséia Ã s avessas. **Revista Cerrados,** 16(24). Recuperado de https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26094

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Figuras da Escrita**. Colecção Poliedro 3. Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos. Portugal, 2000.

SOUZA, Marcus Antonio de. **A influência da fé no processo saúde-doença sob a percepção de líderes religiosos cristãos**. 2009. Disponivel em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/688/1/Marcus%20Antonio%20de%20Souza.pdf Acesso em 15/04/2023

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Edição bolingue latim/português. 3 ed.. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STEIN, Edith. **Ser finito, Ser Eterno**. Trad. Zaíra Célia Crepaldi. Rio de Janeiro: Forense Universitária/ UFRJ, 2019. Coleção Clássicos da Filosofia.

STINISSEN, Wilfried. A noite escura segundo São João da Cruz. **Coleção Temas de espiritualidade**, nº 28. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

TANNEN, D**. Ordinary conversation and literary discourse: coherence and Poetics of Repetition**. Annals of the New York academy of science, 1985.

TANNEN, D.. **Repetition in conversation: Toward a poetics of talk. Language,** v.63, n. 3, p. 574-605, 1987.

TANNEN, D..**Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse.** Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. O labirinto contraria o linear. **Psicanálise & Barroco em revista** v.7, n.1: 63-88, jul.2009.

TODOROV, T. **A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absolut**o. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

UFJF. Universidade Federal de Juiz de Fora. **Centro de Difusão do Conhecimento** Manual de normalização para apresentação de trabalhos acadêmicos. Juiz de Fora : UFJF, 2023.

VIEIRA, Nelson. A linguagem espiritual de Clarice Lispector. **Travessia**. Florianópolis: n.14, p. 81-95, 1987.

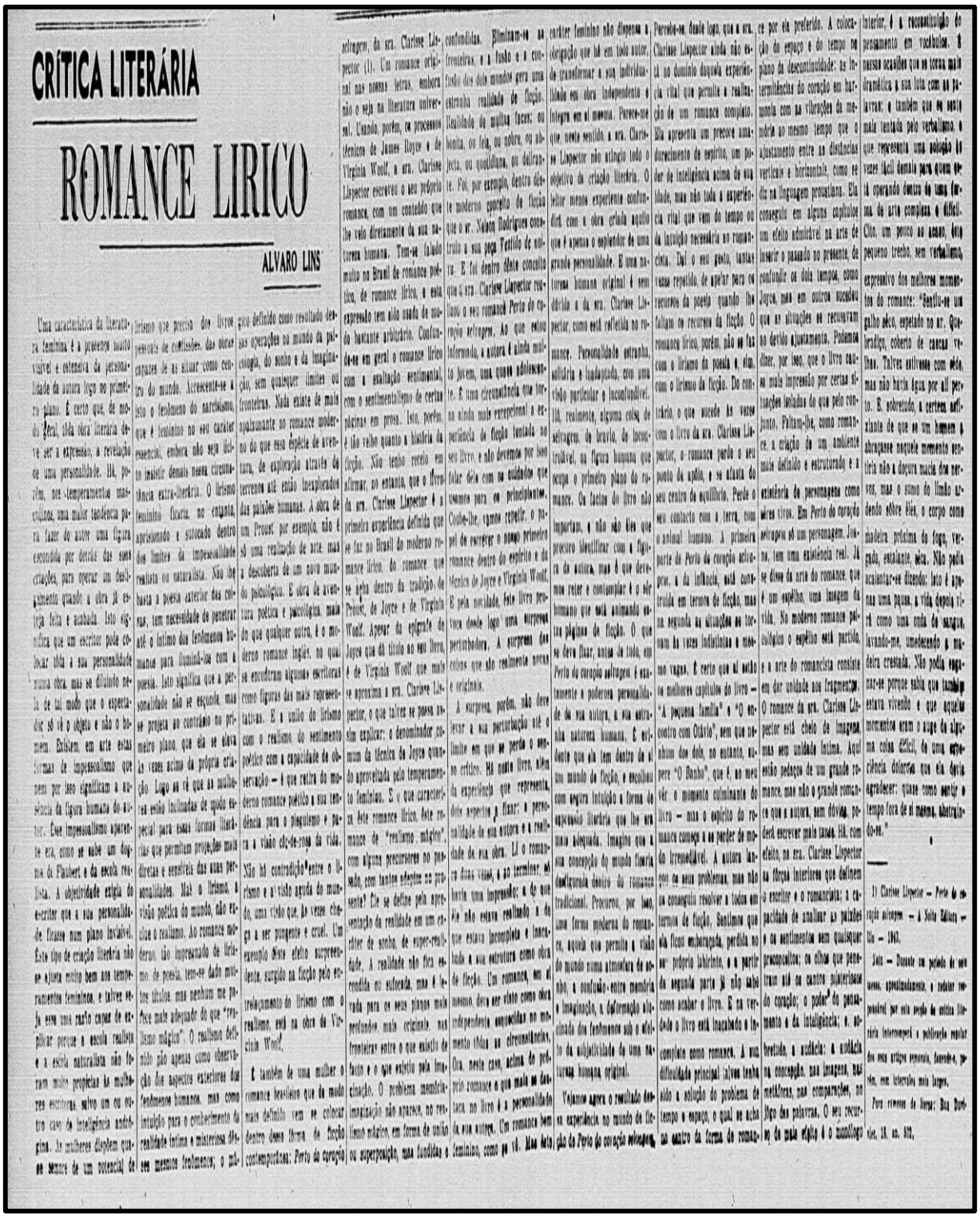
VIEIRA, Nelson. A expressão judaica na obra de Clarice. RS: **Jornal Zero Hora**, 17 dez 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. **Revista Letras,** Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

ZIERER, Adriana. **Significados medievais da maçã**: **Fruto proibido, fonte de conhecimento, Ilha paradisíaca**, MIRABILIA, ISSN: 1676-5818. Mirabilia (Vitória. Online), v. 1, p. 1-20, 2001. Publicado em 2021. Disponível em: https://guiamedieval.webhostusp.sti.usp.br/significados-medievais-da-maca-fruto-proibido-fonte-de-conhecimento-ilha-paradisiaca/> Acesso 10 ago 2025)

ANEXOS

ANEXO 1



CRÍTICA LITERÁRIA

ROMANCE LIRICO

ALVARO LINS

Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão e a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações, para operar um desligamento quando a obra já está feita e acabada. Isto significa que um escritor pode colocar toda a sua personalidade numa obra, mas se difundirá nela de tal modo que o espectador só vê o objeto e não o homem. Exibem em arte essas formas de impessoalismo que nem por isso significam a ausência da figura humana do autor. Esse impessoalismo aparente era, como se sabe um dogma de Flaubert e da escola realista. A objetividade exigia do escritor que a sua personalidade ficasse num plano inviável. Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos, e talvez seja esse uma outra causa de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina. As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que preciso dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial, embora não seja lícito lembrar demais nessa circunstância extra-literária. O lirismo feminino ficaria, no entanto, aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista. Não lhe basta a poesia exterior das coisas, tem necessidade de penetrar até o íntimo dos fenômenos humanos para iluminá-los com a poesia. Isto significa que a personalidade não se esconde, mas se projeta ao contrário no primeiro plano, que ela se eleva acima da própria criação. Logo se vê que as mulheres estão inclinadas de modo especial para essas formas literárias que permitem projeções mais diretas e sensíveis das suas personalidades. Mais o lirismo, a visão poética do mundo, não exclue o realismo. Ao romance moderno, tão impregnado de lirismo de poesia, tem-se dado muitos títulos mas nenhum me parece mais adequado do que "realismo mágico". O realismo definido não apenas como observação dos aspectos exteriores dos fenômenos humanos, mas como intuição para o conhecimento da realidade íntima e misteriosa destes mesmos fenômenos; o milagre definido como resultado dessas operações no mundo da psicologia, do sonho e da imaginação, sem quaisquer limites ou fronteiras. Nada existe de mais opaliscante no romance moderno do que essa espécie de aventura, de exploração através de terrenos até então inexplorados das palavras humanas. A obra de um Proust, por exemplo, não é só uma realização de arte, mas a descoberta de um novo mundo psicológico. E obra de aventura poética e psicológica, mais do que qualquer outro, é o moderno romance inglês, no qual se encontram algumas escritoras como figuras das mais representativas. E a união do lirismo com o realismo, do sentimento poético com a capacidade de observação — é que retira do moderno romance poético a sua tendência para o pitoresco e para a visão chã-de-rosa da vida.

Não há contradição entre o lirismo e a visão aguda do mundo, uma vista que, às vezes chega a ser pungente e cruel. Um exemplo desse efeito surpreendente surgido na ficção pelo entrelaçamento do lirismo com o realismo, está na obra de Virginia Woolf.

É também de uma mulher o romance brasileiro que de modo mais definido vem se colocar dentro desse tipo de ficção contemporânea: *Perto do coração selvagem*, da sra. Clarisse Lispector (1). Um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal. Usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virginia Woolf, a sra. Clarisse Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana. Tem-se falado muito no Brasil de romance poético, de romance lírico, e essa expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. Confunde-se em geral o romance lírico com a exaltação sentimental, com o sentimentalismo de certas páginas em prosa. Isto, porém, é tão velho quanto a história da ficção. Não tenho receio em afirmar, no entanto, que o livro da sra. Clarisse Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de Proust, de Joyce e de Virginia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a sra. Clarisse Lispector, o que talvez se possa explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando do aproveitada pelo temperamento feminino. E o que caracteriza êste romance lírico, êste romance "realismo mágico", com alguns precursores no passado, com tantos adeptos no presente? Ele se define pela apresentação da realidade em um caráter de sonho, de super-realidade. A realidade não flui escondida ou sufocada, mas é levada para os seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existe de fato e o que existe pela imaginação. O problema mesmo: imaginação não aparece, no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras, e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma eternha realidade de ficção. Equilíbrio de muitas faces: ou bonita, ou feia, ou nobre, ou abjecta, ou quotidiana, ou delirante. Foi, por exemplo, dentro dêste moderno conceito de ficção que o sr. Nelson Rodrigues construiu a sua peça Vestido de noiva. E foi dentro dêste conceito que a sra. Clarisse Lispector realizou o seu romance *Perto do coração selvagem*. Ao que estou informado, a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente. É uma circunstância que torna ainda mais excepcional a experiência de ficção tentada no seu livro, e não devemos por isso falar dêle com as cautelas que usamos para os principiantes. Como-lhe, vamos revelar, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf. E pela novidade, êste livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que não realmente novas e originais.

A surpresa, porém, não deve levar a sua perturbação até o limite em que se perde o espírito crítico. Há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a fixar: a personalidade da sua autora e a realidade da sua obra. Li o romance duas vezes, e ao terminar a leitura uma impressão: a de que êle não estava realizado e do que estava incompleto e inacabado a sua estrutura como obra de ficção. Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, concebida no momento única e eternamente. Ora, neste caso, acima do próprio romance o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como já vê. Mas êste caráter feminino não dispensa a obrigação que há em todo autor, de transformar a sua individualidade em obra independente e integra em si mesma. Parece-me que nesta sentido a sra. Clarisse Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária. O leitor menos experiente confunde-se com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma grande personalidade. E uma natureza humana original é sempre difícil a da sra. Clarisse Lispector, como está refletida no romance. Personalidade estranha, solitária e isolada, com uma visão particular e incomfundível. Ela realmente, alguma coisa de selvagem, de bravio, de incontrolável, na figura humana que ocupa o primeiro plano do romance. Os fatos do livro não importam, e não são êles que procuro identificar com a figura da autora, mas é que devemos reter e contemplar é o ser humano que está animando estas páginas de ficção. O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem* é exatamente a poderosa personalidade de sua autora, a sua estranha natureza humana. É evidente que ela tem dentro de si um mundo de ficção, e escolheu com segura intuição a forma de expressão literária que lhe era mais adequada. Imagino que a sua concepção do mundo floria desfigurada dentro do romance tradicional. Procurou, por isso, uma forma moderna de romance, aquela que permite a visão do mundo numa atmosfera de sonho, a confusão entre memória e imaginação, a deformação alucinada dos fenômenos sob o efeito da subjetividade de uma natureza humana original.

Vejamos agora o resultado desta experiência no mundo de ficção de *Perto do coração selvagem*.

Percebe-se desde logo que a sra. Clarisse Lispector ainda não está no domínio daquela experiência vital que permite a realização de um romance completo. Ela apresenta um pressentimento, um pressentimento de espírito, um poder de inteligência acima de sua idade, mas não toda a experiência vital que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista. Daí o seu gosto, talvez vasto repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da ficção. O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia e sim, com o lirismo da ficção. Do contrário, o que sucede às vezes com o livro da sra. Clarisse Lispector, o romance perde o seu ponto de apoio, e se afasta do seu centro de equilíbrio. Perde o seu contacto com a terra, com o animal humano. A primeira parte de *Perto do coração selvagem*, a da infância, está construída em terreno de ficção, mas na segunda as situações se tornam às vezes indistintas e mesmo vagas. É certo que aí estão os melhores capítulos do livro — "A pequena família" e "O encontro com Otávio", em que nenhum dos dois, no entanto, supere "O Banho", que é, ao meu ver, o momento culminante do livro — mas o espírito do romance começa a se perder de modo irremediável. A autora lança-se em seus problemas, mas não os consegue resolver a todos em termos de ficção. Sentimos que ela ficou embaraçada, perdida no seu próprio labirinto, e a partir da segunda parte já não sabe como acabar o livro. E na verdade o livro está inacabado e incompleto como romance. A sua dificuldade principal talvez tenha sido a solução do problema de tempo e espaço, o qual se acha no centro da forma de romance que ela preferiu. A colocação do espaço e do tempo no plano da descontinuidade: as intermitências do coração em harmonia com as vibrações da memória ao mesmo tempo que o ajustamento entre as distâncias verticais e horizontais, como se dá na linguagem proustiana. Ela conseguiu em alguns capítulos um efeito admirável na arte de inserir o passado no presente, de confundir os dois tempos, como Joyce, mas em outros sucedeu que as situações se recusaram ao devido ajustamento. Podemos dizer, por isso, que o livro causa mais impressão por certas situações isoladas do que pelo conjunto. Peitam-lhe, como romance, a criação de um ambiente mais definido e estruturado e a existência de personagens como seres vivos. Em *Perto do coração selvagem* só um personagem: Joana, tem uma existência real. Já se disse da arte do romance que é um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico o espelho está partido, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos. O romance da sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde. Há, com efeito, na sra. Clarisse Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista; a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem qualquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e, sobretudo, a audácia: a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jôgo das palavras. O seu recurso de mais vigia é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em voz baixa. E nesses ocasiões que se torna mais dramática a sua luta com as palavras: e também que se sente mais tentada pelo verbalismo, o que representa uma solução às vezes fácil demais para quem está operando dentro de uma forma de arte complexa e difícil. Cito, um pouco ao acaso, êste pequeno trecho, sem verbalismo, expressivo dos melhores momentos do romance: "Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sêde, mas não havia água por ali perto. E, sobretudo, a certeza esmagante de que se um homem a abraçasse naquele momento estéril não a deixaria nascer dos nervos, mas o sumo do limão azedo sobre êles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergado, estalante, seca. Não podia acalentar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraído-de-si."

---

(1) Clarisse Lispector — *Perto do coração selvagem* — A Noite Editora — Rio — 1943.

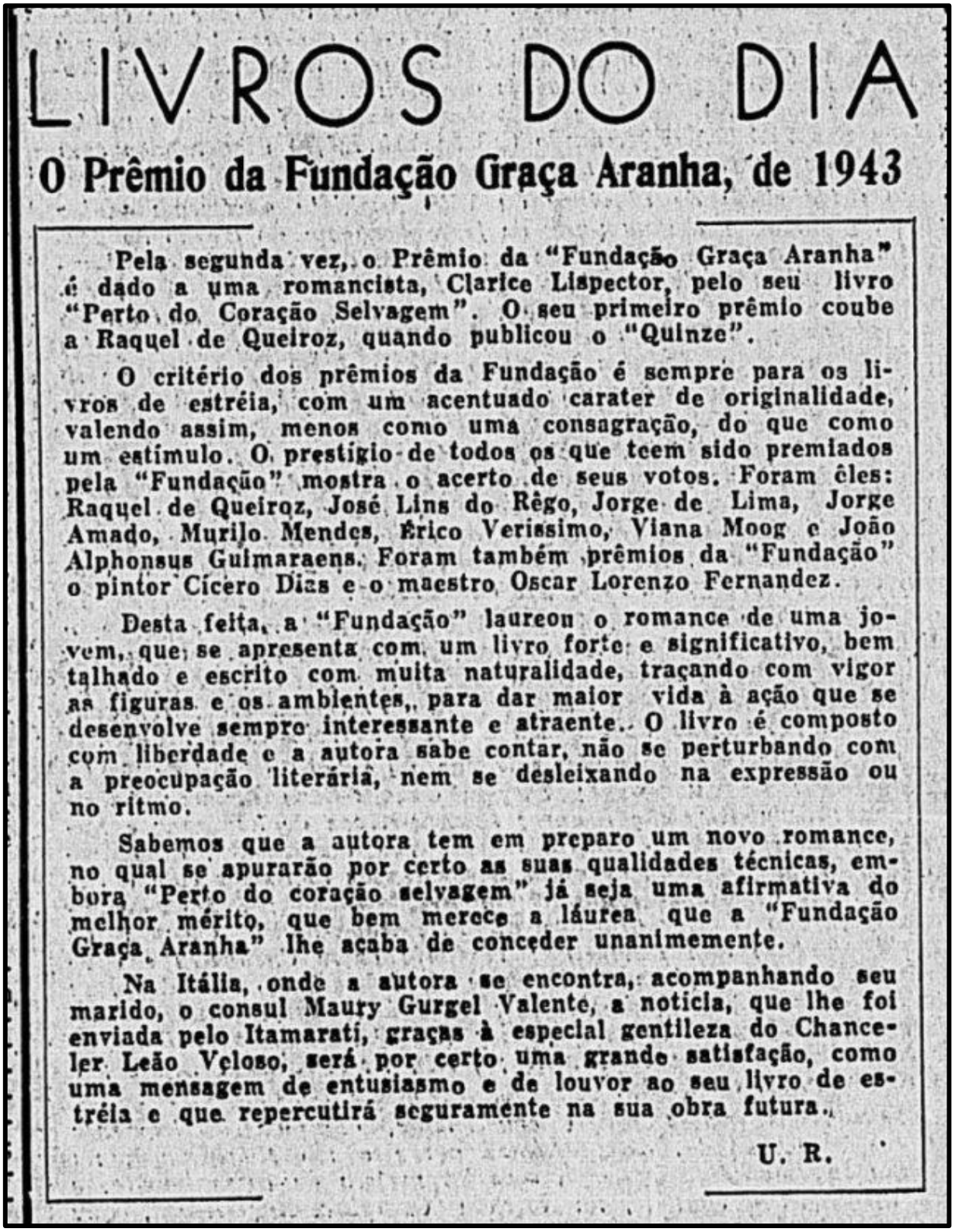
Nota — Durante um período de seus cursos, aparentemente, o redator responsável por esta secção da crítica literária interromperá a publicação regular dos seus artigos especiais, favorecendo-nos, em seu interstício mais largo, [illegible]

Para remessa de livros: Rua Dom [illegible], 18, ao. 102.

Fonte: Instituto Moreira Sales (2017)

Disponível em: https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/ Acesso 01 jul 2024

ANEXO 2



LIVROS DO DIA

O Prêmio da Fundação Graça Aranha, de 1943

Pela segunda vez, o Prêmio da "Fundação Graça Aranha" é dado a uma romancista, Clarice Lispector, pelo seu livro "Perto do Coração Selvagem". O seu primeiro prêmio coube a Raquel de Queiroz, quando publicou o "Quinze".

O critério dos prêmios da Fundação é sempre para os livros de estréia, com um acentuado carater de originalidade, valendo assim, menos como uma consagração, do que como um estimulo. O prestigio de todos os que teem sido premiados pela "Fundação" mostra o acerto de seus votos. Foram êles: Raquel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Jorge de Lima, Jorge Amado, Murilo Mendes, Érico Verissimo, Viana Moog e João Alphonsus Guimaraens. Foram também prêmios da "Fundação" o pintor Cícero Dias e o maestro Oscar Lorenzo Fernandez.

Desta feita, a "Fundação" laureou o romance de uma jovem, que se apresenta com um livro forte e significativo, bem talhado e escrito com muita naturalidade, traçando com vigor as figuras e os ambientes, para dar maior vida à ação que se desenvolve sempre interessante e atraente. O livro é composto com liberdade e a autora sabe contar, não se perturbando com a preocupação literária, nem se desleixando na expressão ou no ritmo.

Sabemos que a autora tem em preparo um novo romance, no qual se apurarão por certo as suas qualidades técnicas, embora "Perto do coração selvagem" já seja uma afirmativa do melhor mérito, que bem merece a láurea que a "Fundação Graça Aranha" lhe acaba de conceder unanimemente.

Na Itália, onde a autora se encontra, acompanhando seu marido, o consul Maury Gurgel Valente, a noticia, que lhe foi enviada pelo Itamarati, graças à especial gentileza do Chanceler Leão Veloso, será por certo uma grande satisfação, como uma mensagem de entusiasmo e de louvor ao seu livro de estréia e que repercutirá seguramente na sua obra futura.

U. R.

Fonte: Instituto Moreira Sales (2017)

Disponível em: https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/ Acesso 01 jul 2024