

O PRAZER DO JOGO OU O JOGO DOS PRAZERES: UMA APRENDIZAGEM NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Luciana Morteo Éboli *

Resumo

Este artigo analisa o exercício da escrita e a expressividade na obra da escritora Clarice Lispector, com ênfase nas características temáticas e textuais que compõem a idéia de jogo narrativo. A análise do romance *Uma aprendizagem* ou o livro dos prazeres destaca os princípios de interação e jogo abordados por Johan Huizinga na obra *Homo Ludens*, através do caráter de evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade. A análise literária, com base nas teorias de Gérard Genette e Hans Meyerhoff, trata das questões de subjetividade, intensificação de sensações, alternância de focos e quebra da tradição narrativa, que propõem o jogo, e em reflexões, expectativas e repetições que envolvem, simultaneamente, autora, personagens e leitor.

* Doutora em Teoria da Literatura pela PUC-RS

Palavras-chave: Clarice Lispector; jogo; narrativa.

A narrativa clariciana

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 sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.
C.L.

A obra de Clarice Lispector, desde a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, foi sempre associada a um estilo de escrita inovador e causador de estranhamento na literatura brasileira. Ao exercitar, através da escrita, novas formas de expressão da linguagem, passou a explorar em sua narrativa, mais do que os fatos do mundo em si, a repercussão desses fatos na construção subjetiva das personagens criadas. Nessa busca da renovação da linguagem escrita, através do subjetivismo, da renovação, da intensificação de sensações e da quebra de tradição narrativa, a autora é comparada, já no início de sua carreira, a nomes como Virgínia Woolf e James Joyce.

Conforme Olga de Sá (1979), a narrativa de Clarice Lispector suscita e desafia uma multiplicidade de problemas teóricos, sejam eles: linguagem e ponto de vista, aproximação

e/ou distanciamento do narrador, descrições com caráter subjetivo, dissertação como expediente de apoio ao processo simbolizador e, ainda, o problema do começo e fim da narrativa, que envolve questões a respeito da ruptura da linearidade no romance. No que tange à construção temporal, encontra-se, na obra da autora, características de aglutinação do tempo: as personagens transitam em espaços construídos, numa percepção de mundo baseada na fusão da vivência com o tempo pessoal. A paisagem que as circunda é a base para a extensão de suas ações. Tem-se, portanto, a partir da problemática das personagens, um retorno à narração de si, assim como o fato de que “a negação da linguagem transforma-se em signo do ser” (SÁ, 1979, p.52).

Olga de Sá (1979), ao citar a abordagem crítica de Benedito Nunes, destaca três importantes tópicos que caracterizam a



narrativa clariciana: A narrativa monocêntrica, a transição na narrativa do “monólogo ao diálogo” e o estilo de humildade na escritura de Clarice Lispector através da transição entre silêncio e fala.

O primeiro tópico caracteriza os primeiros romances da escritora, quando a ação romanesca centra-se na experiência interior das protagonistas. Nessa forma de construção da narrativa, as outras personagens são instrumentos a serviço do conflito interior das próprias protagonistas, tidas como primeiro agente da narrativa. A partir daí, dá-se à narrativa monocêntrica um caráter restritivo, que faz do narrador um eixo que ocupa o centro privilegiado da narrativa.

O segundo tópico apresenta a transição do monólogo ao diálogo como função distorsiva do romance monocêntrico. A conversação é fugidia, de caráter incomunicável, que fecha a consciência dos interlocutores. Assim, o diálogo forma-se a partir de um monólogo a dois, e o monólogo, por sua vez, torna-se o diálogo da consciência consigo mesma.

No terceiro tópico, define-se o conflito entre o *ser real* e o *ser da expressão*, que está intimamente ligado à transição entre silêncio e fala: “A plenitude do ser é divisada no silêncio, que, sendo carência, reclama de novo a linguagem” (SÁ, 1979, p. 55). Acrescenta-se o ritmo da repetição, que define o estilo da escrita de forma insistente e obsessiva, cujo aumento da ênfase amplia o a carga emocional das palavras e une intensidade e expressividade através da expansão de uma aura evocativa.

Com base nos enfoques de Meyerhoff, Olga de Sá (1979) estabelece os seguintes pontos essenciais no desenvolvimento da narrativa clariciana:

a) *A realidade subjetiva ou distribuição desigual:*

Com ênfase ao tempo da experiência pessoal, de caráter subjetivo e, portanto, não objetivamente mensurável como é o tempo cronológico ou físico;

b) *O fluxo contínuo ou duração e a fusão dinâmica ou interpenetração da ordem causal na experiência e na memória:*

Relaciona o fluxo contínuo à *Stream of consciousness*, a corrente de consciência que se liga ao tempo da mente humana, com a fluência e a sucessão de momentos constantes e ligados à dimensão psicológica da memória: lembram-se, fundem-se e confundem-se acontecimentos, temores e esperanças. Os desejos e fantasias tornam-se fatos e estes, por conseguinte, são transformados e reinterpretados de acordo com as “exigências presentes, temores passados e esperanças futuras” (Meyerhoff, 1976, p.20). A lógica interna é ilógica e mantém-se numa ordem caótica e confusa e os processos de condensação e deslocamento que, de acordo com os estudos de Freud, predominam durante o processo do sonho, também podem ser aplicados à memória voluntária e involuntária. Reescreve-se a memória com pontos de condensação, saltos, ubiqüidades e deslocamentos. A “lógica das imagens” não segue nexos causais externos, mas é regida por associações que proporcionam significação ao sujeito, e misturam-se tempos diversos na aglutinação entre passado remoto, passado próximo, passado e presente. Sob forma de sensações, o presente pode transformar-se em futuro que, por sua vez, torna-se passado, num fluxo incessante.

c) *Duração e estrutura temporal da memória em relação à auto-identidade:*

A construção da identidade do “eu” associa fatos históricos objetivos com modelo de associações significativas, relacionadas diretamente com aspectos temporais. O tempo humano tem significações baseadas na vivência, na procura da definição do “eu”, que une o “ser” ou o “ter se tornado” com curso na própria existência. Assim, a duração da fábula dissocia-se da duração do tempo interno das personagens, que se torna evidente através das reflexões individuais, e mesmo do próprio narrador, ao longo da narrativa.

d) *Eternidade e transitoriedade ou direção temporal para a morte:*

Relaciona o sentido de ser “libertado” aos desvios de ordem cronológica do tempo. É a percepção de eternidade que acontece num momento concreto e singular, cuja





duração segue conforme o fluir da memória. A recordação de eventos isolados ocorridos em tempos passados permanece tão intensa quanto os objetivos, a intensidade, o sabor, a profundidade e a variedade da experiência original.

Pode-se falar numa narrativa baseada no universo simbólico, numa codificação da realidade fundamentada em referentes internos. Mesmo no caso dos textos com narração em terceira pessoa, a situação espacial, o entorno, a geografia ou mesmo a história são referidos de forma acidental. E, por não basear-se num caráter mimético de reprodução desse mundo exterior, mas na instauração dos próprios referentes, afirma-se que a literatura de Clarice Lispector não é realista, mas simbólica (SANT'ANNA, 1979). Por basear-se no princípio da inversão e da ruptura das visões ideológica e social, situa-se o texto clariciano numa narrativa complexa: o desenvolvimento da fábula e o encadeamento da narrativa simples ou da expressão do mito do herói dão lugar à reflexão invertida do real, à expressão daquilo que a sociedade reprimiu. As personagens das narrativas complexas, deste modo, são conflituadas na medida em que não aceitam enquadrar-se às regras sociais:

O personagem da narrativa complexa é uma anomalia como *Macunaíma*, *Dom Quixote* e *Finnegans Wake*; é um anti-herói, um ex-cêntrico, um *displaced*, um *gauche*, mas é uma afirmação maior do indivíduo diante da perversão social, liberação da natureza diante da cultura. Aqui a arte é um reflexo invertido da sociedade e do real (SANT'ANNA, 1979, p. 28-29).

Na escrita como encenação, percebe-se o drama da linguagem, conceito desenvolvido por Benedito Nunes na análise de dois romances da autora, *A cidade sitiada* (1995) e *A maçã no escuro* (1999), publicados pela primeira vez, respectivamente, em 1949 e 1961. Para Franco Junior (2004), a concepção de escrita como *encenação* caracteriza a obra de Clarice Lispector, em termos mesmo de concepção, estrutura e linguagem. Para tanto, sua escrita atinge o patamar de um processo performático que define à própria escritora o papel de

encenadora. Parte dos princípios de enunciado e enunciação se evidencia na construção de personagens e na presença da ironia que, eventualmente, serve como fator de distanciamento entre narrador e personagem. Ainda com base em *A cidade sitiada*, percebe-se um jogo alegórico, que se estenderá a outras narrativas da autora, a partir das máscaras sociais e da concepção de “mito burguês do indivíduo como cárcere, prisão, e o ideal de normalidade social, como pantomima” (FRANCO JUNIOR, 2004, p. 38).

Para Genette (1984), é possível distinguir três estados do discurso (pronunciado ou interior) do ponto de vista da distância narrativa. Primeiro tem-se o *discurso narrativizado ou contado*, quando há um estado distante de reprodução indireta da fala da personagem ou de seus pensamentos; a seguir o *discurso transposto*, também em estilo indireto, que não reproduz a fala da personagem propriamente dita, mas uma provável fala transposta pelo narrador; finalmente, o *discurso relatado de tipo dramático*, que tem por característica ao fato de o narrador fingir ceder literalmente sua fala à personagem, de forma mimética, através do discurso direto.

A essas classificações, admitem-se combinações que caracterizam outros estados de discurso, como o *discurso indireto livre* e o *monólogo interior*, modos narrativos amplamente utilizados por Clarice Lispector. No primeiro, o narrador assume o discurso da personagem e as duas instâncias confundem-se; já no *monólogo interior*, que o autor define como *discurso imediato*, o narrador dilui-se e a personagem o substitui.

Na obra *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1998), escrito no ano de 1969, percebe-se, pela primeira vez na escrita clariciano, a polarização da narrativa em diálogo, na medida em que nesse romance duas consciências se reconhecem e se comunicam. Há, porém, o predomínio da terceira pessoa do narrador que, em discurso indireto livre, exprime os pensamentos e as preocupações da protagonista (SÁ, 1979). O texto se inicia com uma vírgula e segue, nas quase oitenta linhas iniciais, pontuado por vírgulas, travessões e sem nenhum ponto final. A finalização propõe um sentido em aberto, ao encerrar a última frase do romance



com dois pontos em “eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998, p.155).

Em *Discurso da narrativa*, Genette define três formas de focalização das situações narrativas: a *focalização zero, ou não focalizada*, que equivale ao narrador onisciente; a focalização interna, que tem o campo de visão restrito à percepção de uma personagem; a focalização externa, a narrativa objetiva, quando o herói age à nossa frente sem que sejam conhecidos seus pensamentos ou sentimentos. Há que salientar que, na segunda forma, a focalização interna pode ser: *fixa*, quando a visão narrativa mantém-se na mesma personagem; *variável*, quando a personagem focal varia; e *múltipla*, para o fato de o mesmo acontecimento ser evocado várias vezes sob diferentes pontos de vista de diferentes personagens. Em *Uma aprendizagem...* há o predomínio da focalização interna variável, no movimento de fusão entre os relatos do narrador e os pensamentos da personagem protagonista:

Era uma noite muito bonita: parecia com o mundo. O espaço escuro estava todo estrelado, o céu em eterna muda vigília. E a terra embaixo com suas montanhas e seus mares.

Lóri estava triste. Não era uma tristeza difícil. Era mais como uma tristeza de saudade. Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só.

Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo (LISPECTOR, 1998, p.74).

Sobre *Uma aprendizagem ou...*

O romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado pela primeira vez em 1969, narra a trajetória de Lóri, uma professora primária, que encontra em Ulisses, um professor universitário de filosofia, o caminho para a construção do amor e para a descoberta do prazer compartilhado. Ambos são solteiros, tiveram relacionamentos anteriores, e buscam na relação com o outro o aprimoramento de suas crenças e a descoberta de suas capacidades através do ritual de aproximação amorosa. A autora define a presença de dois protagonistas, na

medida em que eles se tornam duas consciências a refletir, numa narração que mescla terceira e primeira pessoa, sobre seus anseios e visões de mundo.

No prefácio da reedição de 1998, Rachel Gutiérrez relaciona a experiência de Lóri a “uma longa viagem ao mais profundo de si mesma e chega à consciência total de ser”. Já em relação a Ulisses, define: “um professor de filosofia que possui fórmulas para explicar o mundo, transforma-se em algo mais simples, um simples homem”. As aproximações e desencontros do casal ocorrem durante toda a narrativa, que preparam o grande acontecimento final, o desenlace do jogo sexual que permeia a trama. A partir daí, abrem-se os dois pontos da frase final da autora, que sugere a continuidade da busca, o início de um novo ciclo após a tão esperada e filosoficamente preparada noite de encontro e entrega amorosa do casal.

A escrita de Clarice utiliza-se da trama como pano de fundo para que as personagens, como a maioria de suas personagens, apontem questões de autoafirmação, alteridade e descoberta de novas visões acerca da existência e do mundo. A narrativa apresenta personagens de caráter mítico, através dos nomes Lóri, abreviação de Loreley e Ulisses. O nome dela, conforme o próprio professor destaca num diálogo do texto, é “nome de uma personagem lendária do folclore alemão, cantada num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar” (p.97). Já Ulisses, na *Odisséia* de Homero, passa pela provação de passar pela Ilha das Sereias sem se deixar atrair pelos cânticos sedutores e mortais, utilizados para atrair os marinheiros aos rochedos. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a autora, porém, faz o movimento ao contrário: se Penélope, na *Odisséia*, esperou Ulisses durante anos, agora é Ulisses quem espera a sua sereia Lóri. Esta sereia, por sua vez, não lança cânticos de morte, mas de vida, ao tecer com dedicação e paciência o encontro de ambos.

A narrativa divide-se em duas partes, com títulos que exprimem possibilidades de situações em expressões mais intuitivas do que descritivas: uma parte inicial de menor extensão, com o título: *A Origem da Primavera*





ou *A Morte Necessária em Pleno Dia* e a seguir a maior parte, o grande corpo do texto designado *Luminescência* (p.31). Compõem essas partes um total de vinte e cinco breves capítulos, sem título ou numeração, que discorrem em ordem cronológica os passos do envolvimento das personagens. Mesmo que essa ordem temporal siga um encadeamento no tecer dos fatos, ainda assim as incertezas, apresentadas em momentos subjetivos de reflexão, trazem imagens e fatos do passado de Lóri. Da personagem masculina pouco se revela sobre o passado, o que dá à personagem feminina a função de decifrá-lo, ou não, já que para eles o que importa em essência é a revelação do tempo presente, do sentido de 'ser-se' ou descobrir-se através do 'momento-já', característicos de outras narrativas de Clarice.

Já no início do texto tem-se a apresentação de Lóri através de uma longa reflexão do narrador, que apresenta a personagem e a situação de envolvimento da qual ela se encontra. A primeira frase, iniciada por uma vírgula, propõe o desenrolar de uma ação iniciada em tempo anterior ao início da narrativa, que continua a transcorrer na ação trivial de organizar a casa:

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilíssimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notava que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado, recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade em benefício de alguma coisa que ela não entendeu

totalmente mas que se referia ao seu curso primário, graças a Deus que estava em férias, (LISPECTOR, 1998, p. 12-13).

A narrativa desenrola-se gradualmente, num ritmo dado pela profusão do uso de vírgulas, para situar a protagonista e dar foco ao conflito interno de Lóri. O narrador, então, transporta o leitor a dilemas íntimos e às reflexões de ordem subjetiva que vão permear toda a obra:

(...) faz de conta que ela não ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós de corda de marinheiro que lhe atavam os pulsos, faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar, faz de conta que ela fechasse os olhos e seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos de gratidão, faz de conta que tudo o que tinha não era faz de conta, faz de conta que se descontraía o peito e uma luz douradíssima e leve a guiava por uma floresta de açudes mudos e de tranquilas mortalidades, faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando por dentro - pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saíra agora da voracidade de viver (*Idem, Ibidem*, p. 14-15).

No plano das sensações, a autora constrói um universo que atravessa o insólito, uma forma de entendimento do mundo que busca aprofundar outras camadas de existência, na maior parte das vezes ocultas pela pressa do cotidiano. A partir da percepção e contemplação de um determinado momento, inicia-se a descrição das sensações, que dá à narrativa os caminhos de identificação entre o narrador, a personagem e o próprio leitor:

Não. Não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor,



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

A angústia existencial das personagens revela-se na relação que eles constroem ao longo do romance, na descrição de seus atos, nas formas de aproximação e distanciamento através das próprias falas, em primeira pessoa. Ulisses revela a Lóri que a deseja desde o momento em que a viu pela primeira vez, mas que a quer inteira, com alma, e para isso esperará o tempo que for necessário. Alega que, apesar das dificuldades de existir, deve-se viver, *apesar de*: “Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente.” E conclui: “Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Ela, por sua vez, tem a si mesma como principal interlocutora, nos diversos monólogos interiores que se alternam no texto para expressar com clareza um momento de crise, com a necessidade de decisão frente a um impasse. É através do monólogo que acontece o mergulho na consciência das personagens, na origem de pensamentos e sentimentos:

E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio de espaços? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm

coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade (LISPECTOR, 1998, p.73).

Há, também, o sentido de sacralidade ante o momento de crise, como se a protagonista necessitasse apegar-se a uma força oculta maior, através da prece e da invocação de um Deus, fruto de crença particular. Assim, o interlocutor passa a ser essa “força oculta”, que não segue uma linha de ação como personagem, propriamente, da narrativa:

(...) 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, (...) abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que eu 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 (*Idem, Ibidem*, p. 56).

O narrador volta-se ao pensamento de Lóri, para, eventualmente, evocar fatos passados. O faz, porém, num fluxo de expressões e palavras que, relacionadas, invocam lembranças como ordem causal de experiência e memória:

O que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser humano calado. Só o silêncio da montanha lhe era equivalente. O silêncio da Suíça, por exemplo. Lembrou-se com saudade do tempo em que o pai era rico e viajavam vários meses por ano (LISPECTOR, 1998. p. 35).





A passagem do tempo na narrativa também é alternada pelo narrador quando o tempo da narração deixa de ser subjetivo, da protagonista e suas reflexões, e transforma-se no tempo da fábula:

Uma semana depois Lóri ainda pensava nesse último encontro. Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destros conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava. Às vezes, ao cair da noite, ela se enfeitava demoradamente e ia ao cinema (*Idem, Ibidem*, p. 63).

O foco narrativo alterna-se, também, na *focalização interna variável*, conforme Genette (1984), que abrange a visão do narrador e a expressão do conflito das duas personagens: “Ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar esse sentimento com medo de perdê-lo, porque ser era infinito, de um infinito de ondas do mar (*Idem, Ibidem*, p. 72).

Na escrita de Clarice, a exploração das impressões de fatos relevantes do cotidiano enfatiza o sentido de introspecção. Através da reflexão, a autora estimula a imaginação a partir da vivência interior ou de um acontecimento exterior que detona o fluxo de consciência. Portanto, aspectos psicológicos baseados nas sensações, na angústia, na necessidade de libertar-se ou maravilhar-se, tornam-se, através da narrativa, espelho da mente das personagens em conflito.

E agora era ela quem sentia a vontade de ficar sem Ulisses, durante algum tempo, para poder aprender sozinha a ser. Já duas semanas se haviam passado e Lóri sentia às vezes uma saudade tão grande que era como uma fome. Só passaria quando ela comesse a presença de Ulisses. Mas à vezes a saudade era tão profunda que a presença, calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. Essa vontade dela ser de Ulisses e de Ulisses ser dela para uma unificação inteira era um dos sentimentos mais urgentes que

tivera na vida. Ela se controlava, não telefonava, feliz em poder sentir (LISPECTOR, 1999, p.119).

Sentido de epifania e jogo de enigmas

Massaud Moisés, ao analisar o sentido de epifania na obra clariciana, faz alusão a um “instante existencial”, um determinado momento no qual as personagens jogam seus destinos. É a ação de uma “súbita revelação interior, que dura um segundo fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra” (MOISÉS, 1970, apud SÁ, 1979, p. 47). O que caracteriza esse momento é o fato de ser, principalmente, revelador, definitivo e determinante, geralmente numa situação trivial que não necessita ser excepcional ou chocante.

Affonso Romano de Sant’Anna (1979) destaca duas definições acerca do sentido de epifania: a primeira diz respeito à significação místico-religiosa, que está relacionada com a aparição de uma divindade ou manifestação do sobrenatural. Já na segunda definição, a literária, a epifania parte do relato de uma experiência aparentemente simples e rotineira, mas que se torna meio para que ocorra uma revelação inesperada, forte e inusitada. Segundo o autor, segue-se uma percepção da realidade de forma atordoante, na qual os objetos mais simples, as situações cotidianas e os gestos mais banais provocam uma iluminação súbita na personagem de forma a expressar um êxtase grandioso, que geralmente opõe-se à situação prosaica na qual ela se encontra.

Em Clarice Lispector, o sentido de epifania ocorre a partir de um momento de *revelação*, narrado em seus contos e romances. Essa *revelação* tem base em simples experiências rotineiras, que pode ser uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua por uma dona de casa, o relacionamento entre dois namorados ou o encontro de uma barata em determinado aposento. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lóri passa por diversos momentos epifânicos, parte do processo de auto-descoberta e construção:

Nesta madrugada fresca foi ao terraço e refletindo um pouco chegou à assustadora certeza de que seus pensamentos eram tão



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

O momento de desenvolvimento da narrativa no qual ocorre a epifania está ligado a uma tensão quase insustentável, mas absolutamente necessária ao texto. É também o ponto de maior intensidade na relação de percepção entre o Eu e o Outro, mesmo a partir de um impulso individual, e se constitui numa espécie de degrau rumo ao percurso de evolução: “Depois do evento o personagem ou se deixa definitivamente perturbado ou regressa ao repouso inicial. Mas continuará para sempre “ferido nos olhos” (SANT’ANNA, 1979, p. 206).

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. Pareceu-lhe, então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Mesmo que a autora não empregue em sua escrita a expressão ‘epifania’ em si, o próprio ritual da narrativa define esse momento de revelação, através da utilização de outros termos que a referenciam: “crise”, “náusea”, “inferno”, “mensagem”, “assassinato”, “cólera”, “crime”. A clareza na percepção do fato varia de acordo com cada personagem que, como explica Sant’Anna (1979), faz parte de um jogo de equilíbrio e desequilíbrio, antes e depois.

São movimentos recorrentes, que se tornam parte do processo utilizado pela autora para fixar o universo simbólico.

A personagem, por sua vez, é atravessada por um sentido além e aquém dela, sem nunca compreender inteiramente, numa posição basicamente simbolista, no sentido em que ela somente é capaz de aproximar-se da verdade, esta, porém, ausente e inatingível. A narrativa torna-se o reflexo de uma verdade impossível de ser configurada, porém insistentemente projetada na própria visão epifânica. A epifania mostra-se, então, como o “momento da exceção através do qual o indivíduo tem uma noção do que poderia ver e ter semelhante à posição do próprio narrador diante da coisa que narra, ou do narrador, diante da linguagem” (p. 211). A linguagem transforma-se na possibilidade do impossível, no êxito do fracasso e na tentativa de fala diante do silêncio.

Seus olhos abertos e diamantes.
Nos telhados os pardais secos.
“Eu vos amo pessoas”, era frase impossível. A humanidade lhe era como morte eterna que no entanto não tivesse o alívio de enfim morrer. Nada, nada morria na tarde enxuta, nada apodrecia. E às seis horas da tarde fazia meio-dia. (...) E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Desde as primeiras sociedades, as maiores atividades arquetípicas são efetivamente marcadas pelo jogo. Conforme Huizinga, (1990) verifica-se que o jogo se baseia na manipulação de imagens, “numa certa ‘imaginação’ da realidade” (p.7) que transforma a própria realidade em imagens. Captar o valor e o significado auxilia na compreensão do jogo como fator cultural da vida. Assim, no caso da linguagem, tida como o primeiro instrumento que o homem criou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar, está o jogo de palavras. É a partir da linguagem que se distinguem coisas, define-se, constata-se, designa-se: é o movimento entre matéria e pensamento. Conforme esse autor, “por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras” (p.7). Dessa maneira, cria-se, em





paralelo com a natureza, o universo poético que dá nova expressão à vida.

Assim, uma das características fundamentais do jogo é o fato de ser livre e tratar-se de uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade. Distingue-se da vida comum justamente pelo fato de ser temporário, pois, isola-se em seu espaço performático e limita-se à sua duração, num sentido e caminho particular. O jogo tem seu início e é jogado até atingir seu final, independente de qual seja. O fato é que o ato de jogar pressupõe movimento, mudança, alternância sucessão, associação e separação. Porém, como fenômeno cultural, o jogo atinge o patamar de mistério: através da possibilidade de repetição, “permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. E transmitido, torna-se tradição. (...) Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância constituem como que o fio e a tessitura do objeto” (p.12-13).

Na escrita de Clarice Lispector, percebe-se, através da utilização particular do foco narrativo, sobretudo em *Uma aprendizagem*, essa liberdade de construção da linguagem para, por fim, apresentar a narração da fábula em constante interferência na busca do “eu” da personagem. O jogo, então, estabelece-se a partir da linha de tensão que se configura na incerteza e no acaso: o jogador, ou jogadores (autora/narrador/personagem) esforçam-se para levar o jogo até seu desenlace. O leitor, portanto, é conduzido através da seriedade de um rito, que, motivado pela narrativa e pelos questionamentos das personagens, provoca identificação e coloca a idéia de jogo em segundo plano ao envolver-se com a intensidade emocional das personagens: “A alegria que está indissoluvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento” (HUIZINGA, 1990, p.24).

Na sequência de acontecimentos da narrativa, a autora propõe uma série de questionamentos existenciais para Lóri, que, em última análise, tenta desvendar o enigma maior de grande parte das personagens

claricianas: “Quem sou eu?” Para tanto, o caminho é percorrido através da manutenção da tensão do jogo de enigmas:

Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendia era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana (LISPECTOR, 1998, p. 44).

Ao caracterizar o sentido de enigma ao longo da história das civilizações, Huizinga (1990) define-o como algo sagrado, repleto de poder secreto e, portanto, perigoso. Num conceito mitológico ou ritualístico, o enigma é aquilo em que se “arrisca a cabeça” caso não se consiga decifrá-lo. Assim, é através do enigma que a vida do jogador coloca-se em jogo. Porém, não é através da reflexão ou do raciocínio lógico que se encontra a resposta para uma pergunta enigmática, mas sim, através do “desfazer dos nós em que o interrogador tem preso o seu interrogado” (p.124). Diz-se que os gregos apreciavam a *aporia* como jogo e, numa forma moderada do enigma fatal ou “enigma da esfinge” faziam perguntas às quais era impossível dar uma resposta definitiva. Os ecos da pena de morte permaneciam como pano de fundo, mesmo que não essa não se realizasse, para enfatizar a tensão e a necessidade vital da busca e da resolução enigmática. É também nas discussões filosóficas e teológicas que o jogo de enigmas, ou o concurso de enigmas sagrados relativo às origens, enfatiza as questões cosmogônicas, como no *Avesta*¹, onde constam os *Yasnas*, textos litúrgicos para o ritual do sacrifício. Todos os versos iniciam com a frase de Zaratustra: “Isto te pergunto, dá-me a resposta certa, *Ahura*?”² e segue com enigmas como “Quem é aquele que

¹ Antigas escrituras do Zoroastrismo. Pérsia, 500 ac.

² Deus criador.



sustentava cá em baixo a terra, e lá em cima o céu, para que não caíssem? Quem é aquele que uniu a rapidez ao vento e às nuvens? Quem é aquele que criou a bendita luz e a escuridão, o sono e a vigília?” (HUIZINGA, 1990, p.128-129). A temática vai além da cosmogonia e relativiza questões de piedade, distinção entre bem e mal, pureza e impureza, espíritos do mal, e toda sorte de questionamentos que, no decorrer de séculos, permanecem em essência no homem contemporâneo e na busca pelo auto-entendimento.

O jogo proposto por Clarice Lispector completa-se ao relacionar enigmas e sentido de epifania. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1979), o ritual do jogo, com suas questões, expectativas e repetições, envolve as personagens de forma involuntária e parte para o que a própria autora chamaria de *processo*. A ação se manifesta em rituais de jogos curtos, com resultados previsíveis e poucas variações, sem que isso prejudique o funcionamento da narrativa: “O aleatório existe, mas não disturba as regras básicas da composição. Aí estão: a tensão, a sensação de liberdade, a evasão da vida real, a representação” (p. 199) - características que se apontam na natureza do significado do jogo. Por conseguinte, o sentido lúdico se manifesta com força no ritual que o Eu e o Outro estabelecem através de uma visão interior, conforme indica o autor:

Esse jogo em Clarice não vem revestido de fanfarras e formas exteriores dinâmicas. Às vezes o jogo paira sobre o “nada” e é o “nada” que se atinge no paroxismo do rito. O nada como a outra face do “tudo” complementando a epifania e a visão das coisas (SANT’ANNA, 1979, p. 200-201).

A escrita enigmática faz da repetição um modo de construção de imagens que dão novo significado à busca da personagem principal. A autora reutiliza, também de forma estilística e, principalmente, simbólica, as mesmas imagens transformadas em motivos recorrentes. A repetição na obra de Clarice Lispector está ligada a um processo de procura através da concepção geral de uma grande gênese, seja ela intrinsecamente ligada à própria gênese da narrativa a partir das inquietações da personagem. Para Kroll

(2004), portanto, encontrar-se, para Clarice, significa perder-se; realizar-se, significa conhecer-se; essa lógica subvertida é a chave para compreender o percurso de Lóri rumo a Ulisses que, na realidade, é um percurso de auto-reconhecimento através do outro:

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam – ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor – senão se sofreria o tempo todo. E ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes. Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato. (LISPECTOR, 1998, p. 66)

... o livro dos prazeres, Clarice Lispector

Ao empreender a busca pela verdade, a personagem Lóri exprime um dos principais ideais das principais personagens claricianas. Mesmo que a linguagem seja utilizada como filtro para a expressão de idéias, o que é feito basicamente no silêncio, o pensamento se comunica de forma poética no conjunto do não dito: “Las protagonistas buscan una verdad, *su* verdad, y esta solo se puede encontrar em algo que nunca se há dicho, que nunca há sido pronunciado” (KROLL, 2004, p. 15).

Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. Era um corpo a corpo consigo mesma dessa vez. Escura, machucada, cega – como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. Mesmo que não os achasse agora, ela sabia, sua exigência se havia tornado infatigável. Ia perder ou ganhar? Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida. Alguma coisa se desencadeara nela, enfim. E aí estava ele, o mar (LISPECTOR, 1998, p. 76-77).

O alcance do estado de “ser-se” aponta uma série de êxtases experimentados ao longo da narrativa, compartilhados e comentados pelo narrador ou vivenciados,





expressos e corporificados pelas personagens protagonistas. Para tanto, seguem o caminho silencioso de conscientização e evolução. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Lóri toma consciência de seus medos através do monólogo interior e, ao fazê-lo, supera-os. Assim, verifica-se que as personagens mais importantes criadas por Clarice Lispector “encarnam uma espécie de metáfora orgânica que se define a partir da livre vivência do corpo, dos afetos, do erotismo e das sensações que, indissociados da subjetividade, fazem do ser, um permanente devir” (FRANCO JUNIOR, 2004, p. 36).

As alternâncias no foco narrativo movimentam-se através do distanciamento e incorporação da perspectiva passional de Lóri em sua própria ótica. O narrador, por sua vez, atua criticamente ao apontar as contradições da protagonista, sua condição e representação. Conforme Franco Júnior, *Uma aprendizagem...* é o resultado da busca pela construção de uma representação que encontra, através da experiência erótico-amorosa feminina, opostos e contradições que afirmam e dissolvem, na experiência do corpo e dos sentidos, um “eixo de oposições binárias que cinde a experiência feminina contemporânea entre os limites da herança patriarcal e os limites do que se propõe como sua superação” (*Idem, Ibidem*, p. 41).

Dessa forma, a autora cria um jogo entre as instâncias do narrador, das personagens e da autora implícita para externar o impasse da condição da personagem em seu “mal-estar permanente à plenitude fugaz dos instantes que marcam a vivência erótica plena do amor-paixão – momentos frágeis que suspendem e dissolvem os contrários num devir permanente” (*Idem, Ibidem*, p. 44-45). A maneira como é conduzido o desfecho do romance desenha uma esfera de possibilidades que vão além do sentido de verdadeiro ou falso e, além disso, cria paradoxos na perspectiva do juízo crítico do leitor.

No desenvolvimento da narrativa, não há a exposição completa dos pensamentos das personagens, nem o narrador em terceira

pessoa, mesmo que onisciente, não chega a conclusões explícitas sobre suas questões íntimas, morais, didáticas ou textuais. De acordo com Barbosa (2001), o leitor passa a ser o responsável por decifrar o jogo proposto, através da interpretação das estratégias da escrita, em linhas de ação que se deslocam e descentralizam: os textos apresentam narrativas em espiral, ao invés de circulares, e ações que permanecem além do final do texto, característica da obra aberta. E, além disso, questionam realidades consideradas eternas e imutáveis e rompem com a ordem social e textual esperada:

A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o seu calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas.
E enfim o céu se abranda
(LISPECTOR, 1998, p. 25).

A estruturação da escrita de Clarice Lispector, portanto, comporta uma série de características temáticas e textuais que compõem a qualidade do jogo narrativo. A partir de uma visão muito particularizada do ato de escrever, a autora fez surgir na literatura brasileira um novo olhar sobre as variadas formas de expressão através de seus contos e romances. As personagens claricianas tomaram-se marco para toda uma geração de leitores que se identificou e continua a se identificar com essa forma de escrita peculiar e provocadora, com tramas permeadas por questões existenciais e reflexões acerca da busca subjetiva, do sentido do “ser e estar” no mundo e da vivência do inadiável “instante-já”, com suas questões filosóficas, enigmáticas e sensíveis.

The pleasure in the play or the play of pleasures: A learning in the writing of Clarice Lispector

ABSTRACT

This article analyzes the practice of writing and expression in the work of writer Clarice Lispector, with emphasis on thematic and textual features that make the idea of play in the narrative. The analysis of literary work “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres” highlights the principles of interaction and game approached by Johan Huizinga in “Homo Ludens”, aiming at to the



scape of real life into a temporary sphere of activity. The literary analysis, based on theories of Gérard Genette and Hans Meyerhoff, deals with issues of subjectivity, intensification of sensation, alternating focus and disruption of the narrative tradition, offering the play in the narrative. It considers the reflections, expectations and repetitions that involve both, author, characters and reader.

Keywords: Clarice Lispector; play; narrative.

Artigo submetido para publicação em: 14/05/2010

Aceito em: 14/12/2010

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria José S. (2001) **Clarice Lispector: desafiando as teias da paixão**. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- CARVALHO, Alfredo leme Coelho de. (1981) **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. (2004) A identidade feminina em Clarice Lispector: tradição x descentramento. In **Revista de Letras v. 44: Literatura de autoria feminina**. São Paulo: UNESP.
- GENETTE, Gérard. (1984) **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1990. (2ª ed.)
- KROLL, Renate. (2004) Recuperación del yo por perdida del sentido: sobre el principio estético em Clarice Lispector. In **Revista de Letras v. 44: Literatura de autoria feminina**. São Paulo: UNESP.
- LISPECTOR, Clarice. (1998) **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1998) **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1995) **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1998) **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1999) **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1998) **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco.
- MEYERHOFF, Hans. (1976) **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hil do Brasil.
- MOISÉS, Massaud. (1967) **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Melhoramentos.
- SÁ, Olga de. (1979) **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis; Vozes.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. (1979) **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, (5ª ed.).