

Clarice  
Lispector  
**100**  
**ANOS**  
entre  
outras  
artes

**Do eu ao outro: a  
aprendizagem amorosa de  
Clarice Lispector**

*From me to the other: the  
learning of love in Clarice  
Lispector*

**Mayara Ribeiro Guimarães\***  
Universidade Federal do Pará

Recebido em: 14/06/2020

Aceito para publicação em: 30/06/2020

## Resumo

Este artigo propõe a leitura do romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), de Clarice Lispector, a partir do mito do nascimento de Afrodite em linguagem visual que restaura o sensorio e recupera a potência de Eros como força de resistência à domesticação da linguagem e dos sujeitos na sociedade, para redefinir os termos do humano na sua relação com o divino e o inumano.

**Palavras-chave:** *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Mito. Visualidade. Eros. Humano.

## Abstract

The aim of this article is to study the novel *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), by Clarice Lispector, through the interpretation of the myth of Afroditis in visual language conveyed by the author in an effort to restore a sensorial aspect of the language, recover the power of Eros as a force of resistance to the taming of language and individuals in society, in order to redefine the terms of the human in its relation to the divine and the inhuman.

**Keywords:** *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Myth. Visuality. Eros. Human.

\* Professora adjunta de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6834076554286321>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5263-0499>>.

E-mail: mayribeiro@uol.com.br

## Introdução

Em 1968, um ano antes do lançamento de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector publica a crônica “Sensibilidade inteligente” no *Jornal do Brasil*. Ali explica ao leitor que a *sensibilidade inteligente* é aquela que “não só se comove”, mas, sobretudo, “pensa sem ser com a cabeça” apenas (LISPECTOR, 1994, p.152), e que faz uso dela em seu processo de criação, e na relação com o mundo.

Na mesma página, a crônica seguinte, intitulada “Intelectual? Não”, dá continuidade a ideias semelhantes. Ao refletir sobre a atividade intelectual, Lispector diz não se considerar intelectual porque usa a intuição e o instinto, e não apenas a inteligência, para escrever e porque a intelectualização é o mesmo que viver fora do corpo. Desde o início de suas publicações, nota-se, corpo e instinto comparecem fortemente em sua escrita, e, como veremos, especificamente de modo peculiar no livro *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969).

Essa sensibilidade inteligente, que em *Água viva* (1973) ganhará forma de conceito no binômio “pensar-sentir”, é também uma maneira de pôr em palavras um dos pontos centrais de sua escrita, sobretudo a partir da década de setenta. Trata-se da tentativa de capturar na escrita o que alguns críticos chamaram de o abstrato do figurativo.

Em *Clarice Lispector: Figuras da escrita* (2000), Carlos Mendes de Sousa apresenta a questão nos seguintes termos: se o foco principal em *A paixão segundo G.H.* (1964) é mais o desvelamento do ser do que do escritor e da escrita, na década de setenta, a partir de *Água viva*, a autora “passa a utilizar a terminologia sobre a arte de escrever e de pintar” (SOUSA, 2000, p. 306) abertamente. Constata, com isso, que a simbiose entre palavra e imagem passa a ser um eixo em sua obra. Mais especificamente, a relação com as artes plásticas.

Em *Água viva*, ao tentar explicar o que seria o estado de graça, a autora trata primeiro da forma em que ele se apresenta e de como pode expressá-la. A única maneira, diz, é através do “pensar-sentir”, já que “o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo” (LISPECTOR, 1978, p. 90). É neste livro que “a pintura figura a escrita”, como propõe Sousa, uma vez que, na busca pela experiência do neutro, sua linguagem vai se alterando, tornando-se ainda mais fragmentada e estilhaçada, erguendo-se em blocos de textualidade que são muitas vezes apenas sensações, outras vezes imagens figurativas, justapostas em sequências imagéticas descontínuas. Com isso, aproxima-se do abstrato capturado no núcleo do neutro por meio de uma linguagem muito mais visual do que antes. Para Sousa, “Na obra de Clarice o que se procura é acima de tudo a descoberta de um estádio que pouco a pouco se vai definindo, o estado neutral, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento” (SOUSA, 2000, p. 279). Na busca de uma “fixação do incorpóreo”, faz comparecer na escrita um “pendor essencialmente abstrato” (idem, p. 292) e visual. Para o crítico, a década de setenta traz uma Clarice que privilegia a “convivialidade intercambiável do campo textual com o campo pictórico” (SOUSA, 2000, p. 308), principalmente em *Água viva* e *Um sopro de vida*. Mas também, poderíamos acrescentar, em contos de *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1974), e nas crônicas do *Jornal do Brasil*, que circularam entre 1967 e 1973.

Em outras palavras, na obsessão de capturar o que é fugidivo à mão, mas entrevisto no fulgor de uma visão, Lispector abre-se a uma estética mais fragmentária e atomizada, utilizando-se da técnica da justaposição ou colagem de quadros ou cenas que dão conta da “relação entre a atividade da imaginação e o espaço de sua representação” (SOUSA, 2000, p. 314).

Com isso, levando em conta romances situados na passagem da década de sessenta para setenta, nomeadamente *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva*, (1973), quero propor aqui o estudo de um livro que, a meu ver, se coloca como uma ponte de transição entre a saída do domínio do eu para o domínio da linguagem visual.<sup>1</sup> Se há uma mudança de estatuto da escrita

<sup>1</sup> Para Eduardo P. Coelho, depois de G.H., o problema da subjetividade passa de central a periférico, uma vez que a experiência com a alteridade lança o sujeito em um trânsito permanente com o Outro. “Depois de *A paixão...*, a primeira pessoa dominante é o domínio da pessoa nenhuma [...], o extremo da consciência de si é o extremo da inconsciência de si, e o fechamento monádico é, acima de tudo, a afirmação da escrita como *explosão*, e destruição [...], de qualquer clausura” (COELHO, 1984, p. 211). É importante destacar que o exercício de reversibilidade que a escrita clariciana conquista a partir 1964 opera uma saída do sujeito

clariciana de 1964 para 1973, *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, pouco explorado pela crítica, longe de ser apenas um livro sobre uma história de amor, traz recursos expressivos bastante reveladores da sistematização desse projeto estético heterogêneo, híbrido, por vezes grotesco, e altamente deformador, da década de setenta.

Ele envolve a relação entre vida e literatura e a tentativa de captura do intercâmbio entre expressivo e inexpressivo, que também pode ser lido nas chaves do figurativo-abstrato, ou corpóreo-incorpóreo. A compreensão “atrás do atrás do pensamento”, de que trata a narradora de *Água viva*, opera a experiência do pensar-sentir através do corpo, reativando-o, e não do intelecto, distanciando-se, portanto, da intelectualização e do excesso de sentimentalização que a narradora de *A paixão segundo G.H.* expõe. Porque “ser intelectual é, sobretudo, usar a inteligência” e “ter cultura” (LISPECTOR, 1994, p.152). E conclui a crônica, afirmando: “sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura” (*idem*). Considerando o indivíduo que utiliza a sensibilidade inteligente para “pôr em palavras um mundo ininteligível” (*idem*, 153), gostaria de pensar uma dimensão política da obra de Lispector próxima da tarefa benjaminiana de desfazer a alienação sensorial e restaurar a força instintiva dos sentidos pelo agenciamento do sensível, para repensar a cultura que a interessa e a tradição na qual se insere.

Tomo agora o texto de Susan Buck-Morss sobre o ensaio benjaminiano “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para pontuar um dado elaborado por Benjamin que comparece na escrita de Lispector a partir da convocação do corpo e do instinto no centro da criação. Para a pesquisadora, Benjamin “exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer* a alienação do sensorio corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade [...]*” (BUCK-MORSS, 2012, p. 156). Sua avaliação parte da questão levantada por Benjamin de que a alienação sensorial estaria na base da estetização da política, mas que tanto uma quanto a outra sobreviveriam e ultrapassariam o fascismo como questão da modernidade e do “gozo experimentado na visão de nossa própria destruição” (*idem*). A intenção aqui não é discutir a fundo nem o texto de Buck-Morss e nem o ensaio de Benjamin, mas resgatar o elo entre a literatura e a experiência sensorial da percepção como uma potência de deslocamento da linguagem, que Buck-Morss relembra estar presente no significado originário da palavra *estética*, apontado também por Terry Eagleton como um “discurso do corpo” de “foco anticartesiano” (apud BUCK-MORSS, 2012, p. 157).

Segundo a pesquisadora, para Benjamin, partindo de Freud, a experiência moderna é neurológica porque está centralizada no choque. (*idem*, p. 167). A consciência protege o corpo dos estímulos desenfreados e de excessos que vêm de fora, barrando seu registro na memória, como trauma. Se a experiência moderna é a do choque cotidiano, levando o homem a responder sem pensar, em movimento de sobrevivência, a consciência barra o que Buck-Morss chama de sistema sinestético, isto é, sistema formado pelo circuito sensorial (que passa pelo corpo provocando reações motoras), pelo cérebro e pelo mundo (*ibidem*, p. 163-4). A experiência seria, portanto, justamente aquilo que advém do circuito sensorial em contato com o mundo. Assim, pensando em Benjamin, o homem fica mais pobre de experiências porque não consegue reter na memória aquilo que vive e, por conseguinte, não estabelece a relação profunda entre presente da experiência e passado da memória. Os sentidos, então, se desviam da experiência, aprendendo a entorpecer o corpo e, com isso, reprimindo a memória. Perdendo essa capacidade de estar desperto ao mundo em sua conexão com o corpo, os sentidos se anestesiavam e forma-se uma “crise da percepção” (*idem*, p. 169). Com o tempo, os avanços tecnológicos, a criação de novos aparatos e ferramentas, e as sucessivas experiências históricas traumáticas, os sentidos se acostumam ao entorpecimento e passam a experimentar o excesso, deixando de registrar a experiência profunda das coisas, que se gravam na memória. E, logo, “a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a perceptibilidade” (*ibidem*). Perde-se a experiência de estar “em contato”, e, com isso, a capacidade de reativar a potência crítica, afetiva e política do indivíduo no mundo.

---

centralizado e totalitário rumo ao espaço do duplo e do múltiplo, isto é, de uma descentralização individual, em função de repensar o sujeito coletivamente. Esse aspecto será desenvolvido literariamente enquanto ficcionalização dos agentes presentes nas obras. Portanto, “o *um não é pensável sem a precedência do dois* (e, portanto, qualquer monólogo é *um falso monólogo*, e qualquer primeira pessoa é *uma falsa primeira pessoa*)” (*idem*).

Portanto, o compromisso com uma forma de conhecimento do mundo através dos sentidos, que são a fronteira do interior com o exterior, pode ser encarado na obra de Lispector como um fundamento maior de sua estética. Para a Buck-Morss ainda, esse “aparato físico-cognitivo [...] fica na frente da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado” (*idem*, p. 158). Posto em registro literário, reconhecemos em Clarice a mesma questão:

quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro [...]. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1978, p.6)

Não à toa, é nesse livro que se estabelece a relação mais explícita e intercambiável entre pintar e escrever. Na tentativa de capturar o incorpóreo pela materialidade da escrita, a narradora afirma:

No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O "liberdade" liberta-se da escravidão da palavra. (LISPECTOR, 1978, p. 65)

O mais relevante nessa recuperação do sensorial, no entanto, é justamente o que Buck-Morss chamará de “traço incivilizado e incivilizável” que uma escrita dos sentidos guarda, pois com eles emerge um “núcleo de resistência à domesticação cultural” (BUCK-MORSS, 2012, p. 158). Dessa resistência vivem os textos de Clarice, seja tematizando o amor, a linguagem, os sujeitos sociais, o animal ou a criança. Daí surge a ameaça que a liberdade lança à sociedade. “Aprender a existir”, pondera Ulisses, em *Uma aprendizagem...*, “provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a sociedade”, “e isso ninguém perdoa” (LISPECTOR, 1991, p. 179).

A poética e a política do texto clariciano atuam sobre a desorganização de um complexo cultural fixador de interdições e leis que regem as relações humanas no mundo. Clarice opera, com isso, a crítica da tradição do dualismo antagônico psicofísico na moral judaico-cristã e na tradição do realismo literário ocidental. Sendo assim, neste estudo, interessa observar como a autora desmonta a tradição pedagógica de iniciação amorosa herdada do platonismo, na união simbólica entre Lóri e Ulisses, protagonistas de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. A partir da reencenação do mito do nascimento de Eros, propõe uma aprendizagem amorosa que inverte os termos dessa tradição. Para isso, quero pensar de que modo a figura mítica de Eros adquire função filosófica e pedagógica na literatura e pensamento ocidentais, e como a narrativa clariciano desmonta a função moral inculcada por essa tradição recuperando a potência cosmogônica de Eros. Com isso, ameaça a estrutura social imposta, seus atores e suas hierarquias e violências, a partir da liberdade a que lança os corpos, a linguagem e a própria noção de humano.

## Do mito<sup>2</sup>

Na literatura do século XX, apelidada por Hermann Broch de “era mítica”, o retorno ao mito atua na construção de uma memória e no contraste entre dois universos distintos, o do mítico e o do mitológico, seja pela recuperação de formas antigas em referências, citações, diálogos, ou ainda como produto da psicologia. O paralelo mitológico presente em romances do século XX aparece como um motivo, delineando o mundo moderno a partir de modelos da Antiguidade, enquanto os textos míticos permanecem no mundo dos mitos e fazem dele o seu princípio estrutural e articulador, tornando a obra uma cosmogonia poética, na qual mito e poesia se fundem. Entretanto, incluir motivos mitológicos em textos literários não significa necessariamente ressuscitar um mito, mas utilizá-lo como prefiguração literária para a crítica do mundo moderno e de seus valores estéticos, morais, históricos e sociais, uma vez que tais prefigurações podem se apresentar como um sistema analógico de comentários simbólicos. Considerando a característica própria do mito de formar imagens que emprestam plasticidade à linguagem, o romance moderno encontra na tradição antiga a porta para o diálogo entre novos valores e símbolos, erguidos por esse mesmo mundo moderno.

<sup>2</sup> Este ensaio contém trechos reescritos de um dos capítulos de minha tese de doutorado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2009, a partir de ideias que surgiram ali e que venho desenvolvendo ao longo dos anos.

Entenderemos também, a partir da perspectiva de Walter Otto, em *Dionysus, myth and Cult*, que “mito é poesia”. E, se escolho pensar o mito a partir de uma memória lírica que remete a uma cultura antiga como a da Grécia arcaica, tenho que pensá-lo também na perspectiva da herança religiosa que já não cabe mais nos domínios de uma lírica erguida nos anos de chumbo, filho das catástrofes e da história depois de Auschwitz. Mas Otto, que publicou seu livro em 1933, prefere não estudá-lo por meio de abordagens antropológicas ou filológicas, herdeiras de um modelo de pensamento evolucionista, porque estas não lhe permitiriam fazer o desvio necessário para investigar a presença do mito nos limites do poético. Ou porque, para falar da existência de uma deidade, o discurso evolucionista se mostraria mais interessado no estudo de formas simples ou complexas, mas não na evolução que surgiria do Não-Vivo para o Vivo. A crença, em tempos arcaicos, representava-se pela fé em um Ser existente, como Dioniso, Hermes, ou Afrodite, e não em um conceito de deus. Portanto, a crença em um Ser Vivo, para Otto, é a crença em uma Substância, um Algo, uma coisa vivente, com existência verdadeira<sup>3</sup>.

Abordar o mito por este viés, nos dias de hoje, parece-me uma via ainda legítima e atualizável, permitindo-me pensá-lo não como conceito, mas como algo que nasce do próprio Vivo. Ainda que na Antiguidade o mito servisse à religião e ao sagrado, o que ele evoca é o sentimento de uma presença viva, reveladora de uma verdade cara ao poeta porque veículo do poder da palavra, seja ela de morte, abismo, paixão ou desvio. E o Vivo não pode ser secularizado. O maravilhoso, influxo mágico que tanto encanta a narrativa de Ulisses na corte de Alcínoo, resiste ao domínio mecanicista e dessacralizado da Modernidade e reaparece na memória lírica de muitos autores modernos, e, no caso de Eros, na aprendizagem amorosa que Clarice Lispector lega ao presente pela restauração de seu domínio: o sensível. Por isso, um dos aspectos tratados no livro e que chega pela via do mito é a relação entre humano e divino, pela reativação dos sentidos.

Entretanto, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* foi publicado em pleno regime de ditadura militar no Brasil, e sua estrutura se ergue também como narrativa em que o mito se torna metáfora para tratar da arte como limiar entre política, corpo e sociedade. A herança mítica reinventada em nova mitologia e novos referentes faz a crítica ao legado cultural de violência sobre corpos e sujeitos que essa mesma tradição instaura.

A desconstrução do mito demarca, na mesma proporção, o alargamento da língua e dos valores da cultura, na medida em que a fissura aberta implanta deslocamentos e descontinuidades ao tratar da crise da representação. A convocação de Ulisses, das sereias, do nascimento de Afrodite e de Eros<sup>4</sup> para o centro de uma narrativa publicada nos anos de maior recrudescimento da violência sobre a população brasileira não se recobre simplesmente de uma intenção de repetição da origem ou da nostalgia de um passado originário. O mítico parece, ali, querer reatualizar o inaugural, usando sua força desestabilizadora e desagregadora para propor uma reinvenção, no contraste entre passado e presente, em uma possível e desejada operação de mútua alteração, sobretudo do presente. Nele, a força erótica do romance entre Lóri e Ulisses abre-se a uma potência destruidora própria de Eros, no sentido da manutenção de uma violência inerente à forma, importante para repensar a relação entre humano, divino e animal e para conquistar outros espaços de linguagem. E, ainda, talvez possa fornecer material propício à linguagem visual, cara ao texto clariciano, uma vez que, na história das artes e da literatura, o mito sempre existiu como esfera formadora de imagens. Aqui ela será explorada em seu aspecto icônico presente não só no mito do nascimento de Vênus, mas no tratamento dado a ele.

Como exemplo, consideremos que a desmontagem proposta no romance não diz respeito apenas à crise da subjetividade e à despersonalização do sujeito totalitário e centralizador. Leio a obra clariciano e sua matéria literária como uma grande desmontagem da cultura teísta judaico-cristã, fundadora da sociedade patriarcal e do dualismo psicofísico, responsável pelas violentas relações de poder entre sujeitos, sociedade e natureza, e pelo aniquilamento do desejo e do vínculo entre homem, natureza, corpo e matéria. Assim, a desmontagem é também da noção de indivíduo burguês, agente das hierarquias e controles *entre* e *de* corpos, e da introjeção do sacrifício do vivo na configuração subjetiva do indivíduo em sua relação com o mundo,

<sup>3</sup> Na obra fragmentária de Safo de Lesbos, por exemplo, Afrodite é a potência que no mundo mediterrâneo aparece como divindade cosmobiológica. Na poesia sáfica, a divindade surge como força que provoca a erotização de tudo e reestabelece o vínculo entre homem e natureza, através do qual qualquer esfera humana é erotizada.

<sup>4</sup> O mundo antigo comparece ainda por meio de lendas e referências a outros textos arcaicos, como por exemplo o Cântico dos Cânticos ou a lenda de Lorelei, do folclore alemão, que evoca o mito das sereias e foi imortalizado por Heinrich Heine e, posteriormente, celebrado em composições musicais e referências artísticas. Além da figura de Penélope, abordada neste ensaio.

provocando o esmagamento do que é vivo e natural. Neste romance, especificamente, Lispector representa o drama vivido por sujeitos fraturados, ainda que no cenário burguês e amoroso, pela encenação do mito de Eros nas vertentes das culturas teísta e cosmobiológica, formadoras de distintas organizações culturais. Busca, nele, a potência da força erótica que rompe com a tradição do dualismo antagônico psicofísico pela relação amorosa entre Lóri e Ulisses.

Nesse sentido, a experiência que a cultura cosmobiológica, herdada do mundo mediterrâneo, proporciona à relação entre homem e natureza, entende que transcendência e imanência são experiências equivalentes não dissociadas no mundo do vivo. E que o universo não é uma criação de uma figura mítica como “Deus”, ou um deus, mas uma manifestação da matéria sacralizada que se transforma de acordo com o aspecto que este divino assume em determinada cultura. Deus, por exemplo, é entendido como ser cósmico para a cultura cosmobiológica, da qual descende Lóri (Loreley) na obra de Lispector.

Assim, de que modo a memória lírica de Eros opera a relação entre corpo e linguagem, humano e divino em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* como uma ameaça ao tecido social e suas hierarquias? Ali, Clarice encena a narrativa do amor erótico entre o par ancestral tendo como legenda visual o mito do nascimento da deusa, pictoricamente convocado no capítulo central do banho de mar. A memória lírica é refeita em torno da cena recomposta em linguagem ecrástica. A maneira como elabora a linguagem, sinestesticamente organizada, produzindo “efeitos de reversibilidade entre palavra e imagem” (SOUSA, 2013, p. 83), recupera elementos caros a uma literatura dos sentidos. Acionando o corpo por meio do sensório e do visual, cria a sua própria encenação do mito moderno do nascimento de Afrodite e reencanta o mundo dentro de um profundo desencantamento do mundo. A narrativa recupera o tumulto que o mistério causa à razão, “acontecimentos que nenhuma narrativa pode contar” (COELHO, 1984, p. 209), como se, por um breve momento, o mundo experimentasse sua noite abissal. O mistério, nesta narrativa, será também o mistério que revolve o mito.

Nesse sentido, iniciar pelo mito do nascimento de Afrodite é também dizer que essa leitura é fundada pelo universo de Eros. Como memória viva, Eros será também substância, como o Deus das narrativas clariceanas, que surge como manifestação e presença - este Deus que “é substantivo como substância” (LISPECTOR, 1991, p. 153). Já forjado em *A paixão segundo G.H.*, ele se inscreve em *Uma aprendizagem...* como o Deus da coalescência, representado em tudo, vivo em todas as coisas e seres. Deus-neutro, concreto e não-concreto, humano, divino e animal.

## Da imagem

Antes, um parêntese. Em *Clarice Lispector – Pinturas*, Carlos Mendes de Sousa percorre vida e obra da autora pelo viés de sua estreita relação com a pintura. Uma pergunta me concede a chave para acessar exatamente o que busco investigar aqui. Ela parte da remissão que Sousa faz a um quadro de Angelo Savelli apresentado a Clarice, intitulado “Anunciação” (SOUSA, 2013, p. 50). Observando que, muito antes de Lispector receber o quadro, o tema já aparecia em seu primeiro romance, Sousa lembra que esta referência ressurgirá em outras narrativas, e que em *Uma aprendizagem...* ela conduz à questão da relação entre humano, divino e inumano (SOUSA, 2013, p. 55). E pergunta: “É afinal o texto que chama o quadro?”

Assim como a Anunciação, o nascimento de Afrodite tornou-se tema pictórico desde as primeiras representações da Antiguidade. Sua primeira aparição, narrada na *Teogonia*, de Hesíodo, associa a deusa à espuma e ao mar, vindo de dentro das águas da ilha de Chipre e da costa de Creta. Esta associação é registrada não só por poetas, comentadores e pensadores como Hesíodo, Anacreonte, Pausânias, Ovídio, Sêneca, Nonnus, entre outros. Ela também surge na iconografia, desde os murais da Grécia antiga e da Roma clássica, atravessando os séculos, passando pela Vênus renascentista de Sandro Boticelli, até os tempos modernos, com a Vênus de Eduard Manet. Portanto, a pergunta que Sousa lança, a propósito do quadro da Anunciação, também pode ser feita aqui em *Uma aprendizagem...* em relação ao mito de Afrodite: “É afinal o texto que chama o quadro?” A partir dessa pergunta, posso ainda refletir: é possível considerar o texto como um quadro, se levamos em conta a estrutura do romance, que intercala blocos de textualidade que servem a propósitos ora pictóricos, ora narrativos?

Se pudéssemos fazer um recorte de trechos do capítulo seguinte à “vigília de Lóri”, a cena cosmogônica reencenada pela personagem se apresentaria como um quadro, em linguagem sintomaticamente plástica, e a ela voltaremos mais adiante<sup>5</sup>:

Aí estava o mar [...]. E ali estava a mulher [...]. Ela e o mar. [...] O cão livre hesitava na praia, o cão negro. [...] (LISPECTOR, 1991, p. 91)

[...] Vai entrando. [...] (LISPECTOR, 1991, p. 92)

[...] Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. [...] Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. [...] Agora sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. [...] (LISPECTOR, 1991, p. 93).

[...] Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. [...] (LISPECTOR, 1991, p. 94).

Outro exemplo desse pendor ao plástico e que, junto ao fragmentarismo que aos poucos vai se assumindo de forma mais explícita em sua narrativa, são as primeiras páginas do romance. Como uma legenda figurativa, a primeira página, logo após o título, carrega a seguinte inscrição em escrita verticalizada: “A Origem da Primavera / ou / A Morte Necessária em Pleno Dia” (LISPECTOR, 1991, p. 17). O recurso lembra um pouco aquele utilizado nos catorze títulos de *A hora da estrela* (1977), último romance de Lispector escrito em vida. Nele, recorre ao artifício da escrita como texto exposto, deixando à vista os bastidores de sua criação, dessa escrita estilizada e feita ao correr da mão. O foco na instância da enunciação me parece ser o essencial, ganhando aqui estatuto de legenda figurativa. Se a cena do nascimento de Afrodite, bastante conhecida na versão renascentista de Sandro Boticelli, é reencenada pelo romance, a legenda “A Origem da Primavera” remete a outro quadro do mesmo pintor, intitulado “A Primavera”, que também retrata Vênus, agora cercada por Eros, as Graças e Flora, a própria Primavera, anunciando o renascimento e a transformação que chega com o equinócio. A outra imagem convocada pela legenda é “A Morte Necessária em Pleno Dia”, que nos endereça a outro mito, o de Odisseu e sua descida ao reino de Hades, na *Odisseia*. Assim, Lispector articula duas imagens que colocarão em circulação no romance o diálogo entre mito e filosofia, pelas figuras de Lóri e Ulisses.

Poderíamos juntar a esse exemplo de plasticidade e fragmentação presentes na obra outros dois trechos. À página 37, a autora dá continuidade a essa confluência entre palavra e imagem em artifícios como a eliminação de marcas gramaticais e uma maior abstratização do cenário e da linguagem. Da página 37 a 39, desenvolvem-se capítulos que são quase iluminuras, antecipando a cena central do banho de mar de Lóri. Pela imagem, a narradora introduz o tema que se converterá na travessia da personagem e da escrita de Lispector: a “super-realidade do que é verdadeiramente real”, conduzida pelo “prazer pré-sexual” do universo, mediado pelas “terras desconhecidas de Vênus” (LISPECTOR, 1991, p. 37), passa necessariamente pela queda no abismo, que conduz à “morte necessária em pleno dia”, para que o humano possa finalmente se tornar humano (*idem*, p. 39). A função iluminativa do quadro retorna no capítulo composto de apenas uma única palavra: “Luminescência” (*ibidem*, p. 38). Autoexplicativa, ela também atua como uma espécie de legenda, prefiguração da cena que narrará o banho de mar de Lóri (como um quadro), símile do retrato do nascimento da deusa. Este cenário será convertido também em palco da morte, logo em seguida, quando outra imagem se instala: a da queda, associada à experiência de verticalidade vivida por G.H. na travessia do humano ao inumano, na obra de 1964.

“A Origem da Primavera”, portanto, refere-se ao mito de Afrodite, também chamada de deusa floral, mostrando afinidades com a vegetação, mas também ao nascimento da própria Lóri. Na origem do mito, narrada por Hesíodo, a deusa ganha duas outras marcas que lhe designam: o sexo e a relação com o mar.

<sup>5</sup> Proponho a leitura desse recorte por montagem na forma vertical, como indicado, para efeito de visualização.

E aqui, uma observação. Um dos epítetos de Afrodite encontrados na literatura grega é *poikilothron* – que pode ser traduzido como “de flóreo manto furta-cor” – invenção exclusiva de Safo, segundo Giuliana Ragusa (2005), sem antecedentes na literatura pré ou pós-sáfica. Esta imagem faz ecoar outros epítetos encontrados na épica homérica, sobretudo pela noção de furta-cor<sup>6</sup>. Estes dados se tornam importantes para a narrativa de *Uma Aprendizagem...* porque Lóri se associa a personagens como Penélope e Andrômaca, que, à espera de seus pares amorosos, fiam os mantos representativos dos domínios da Deusa, assim como Lóri, cujo par amoroso, Ulisses, reporta ao personagem homérico e à tradição estabelecida após Homero. Ela também “faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações” (LISPECTOR, 1991, p. 20), o que alude ao elemento áureo qualificativo da Deusa e do ato de fiar, e às personagens homéricas. Em outra passagem, a narradora diz: “há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava” (LISPECTOR, 1991, p. 73).

Outro epíteto utilizado por Safo para descrever Afrodite é o termo *dolóploke*, “a tecelã de ardis”. Esta referência aparecerá três vezes na poesia de Safo e indica a ação da sedução amorosa, que, por meio do engano e do ardil, se torna um dos desígnios de Afrodite. *Dolo*: artimanha, e *ploke*: arte de tecer e tramar fios (cf. RAGUSA, 2005, p.163). O disfarce como estratégia de sedução será transposto para o domínio da linguagem na escrita de Lispector.

É dentro desse jogo de imagens erguidas nos blocos de texto que encenam o mito do nascimento de Afrodite, em linguagem efrástica, que Clarice aciona o sensorio pela visualidade no texto. Consegue, com isso, introduzir o contraste entre a finitude do homem e a infinitude cósmica, um movimento constante de alternância entre a amplitude e a restrição do olhar, que se volta ora para a realidade externa, ora para o universo interno, revelando o comportamento do sujeito na sua relação com o mundo. No texto de 1969, este tema toma a forma do que a narradora chama de “impersonalidade soberba do mundo” (a mesma do mar, e que figura como a infinitude do universo) e a extrema individualidade da pessoa, que marca a matéria e a finitude humana. Elaborando proposições em torno deste tema durante todo o texto, em jogo visual, a narradora deseja apontar que aquilo que na verdade atua em polos opostos de contraste deve, no entanto, unir seus extremos e atuar como um casamento entre partes complementares em benefício da descoberta do eu e da possibilidade de liberdade.

Por sua vez, o capítulo que inicia a página 87, anterior à cena do banho de mar, introduz a dialética entre a amplidão cósmica e a solidão humana pela técnica de expansão e restrição do olhar, como uma câmera, que abre e fecha seu foco, focalizando o panorama e o detalhe. Esta estratégia persuasiva resolve a divisão metafísica no homem por meio de um jogo de alternância entre a amplidão do cosmo e a finitude do homem, movimento de justaposição de focos narrativos e intercâmbio visual que é também um intercâmbio entre o homem e o mundo, o sujeito e o objeto, o individual e o coletivo, o humano e o divino.

## Do humano

Uma das grandes questões claricianas presente em vários de seus textos, entre eles *A paixão...*, e que retorna aqui, é a conquista de um sentido de humano, dentro do próprio humano, que alarga suas fronteiras e limites, passando necessariamente pelo inumano ou não-humano. Este caminho pode ser feito por distintas vias, entre elas a do animal e do neutro. A questão é colocada por Lóri da seguinte maneira: “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1991, p. 39). Posteriormente, é repetida em outra formulação, agora já ao lado da constatação da solidão humana: “E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano” (*idem*, p. 87). Entretanto, a pergunta pelo ser é também a busca por uma forma. E a real descoberta de Lóri se faz pela constatação de que a grande liberdade era “não ter modos nem forma” (*idem*, p. 174) e que “ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo”

<sup>6</sup> Nos versos 437-41 da *Ilíada*, canto XXII, Andrômaca tece para Heitor um manto purpúreo com flores furta-cor, além do cinto da deusa, descrito nos versos 215-16 do canto XIV, também guardar a dimensão do furta-cor e a referência aos encantos da sedução. Portanto, faz parte da esfera de Afrodite o encantamento amoroso, seja na forma de adornos ricamente elaborados ou do manto furta-cor. O argumento de Ragusa para a memória da deusa na literatura grega arcaica é poético e não histórico e, portanto, concentra-se no estudo de metáforas e descrições que possam destacar a deusa na literatura.

(*ibidem*). Assim, no romance de 1969, a conquista desse estado de humanidade acontece pela via de Eros, esse Deus-substância que contém em sua essência o inumano, e que conduz a um sentido de humano próximo ao animal.

O Deus-Eros principia o encantamento do mundo pela extinção da divisão corpo-alma identificável inicialmente no processo gnosiológico vivido por Lóri e, em seguida, pela via da relação amorosa, espaço de reformulação da própria existência. A pergunta que conduz o romance – “Quem sou eu?” (LISPECTOR, 1991, p. 26) – não se dissocia da pergunta “Quem são as pessoas” (*idem*), ou “Quem é o outro?” E, inevitavelmente, conduz à distância de apenas “um passo da morte da alma” (*idem*, p. 151), culminando na constatação, ao final do romance, de que “Eu era um saber tão vasto e tranquilo que “eu não sou eu”, sentia ela” (*idem*, p. 172). Essa dissolução simbólica do indivíduo é vivida pela experiência de um “estado de graça” que anuncia o casamento do sujeito com o mundo e com o corpo (de um outro e seu próprio), e garante o “ganhar um corpo e uma alma”, “a terra e o céu” (*idem*, p. 156), algo que “parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição” (*idem*, p. 158)

Para João Camillo Penna (2010), o estado de graça de que a autora trata em *Uma aprendizagem...* não serve ao exercício pedagógico porque a experiência de tornar-se humano pela via da experiência amorosa tampouco é apresentada dessa maneira. Serve, no entanto, para termos a consciência de que estamos vivos.

Apesar dessa experiência ser associada ao “léxico místico-religioso”, adverte o crítico, não é metafísica e trata apenas da existência, da “dádiva do corpo”, da percepção de que existimos como matéria. Do estado de graça surge a beleza inatingível, afirma. Entretanto, outra advertência: “esse estado de graça não é o dos santos” e a anunciação que chega com ele é antes uma “anunciação ‘do mundo’”, sem anjos (PENNA, 2010, p. 14). Ainda com o crítico, o estado de graça poderia redimir a condição humana, mas o que faz é expor seus limites, em ironia trágica, engajando-nos na condição trágica do homem. Uma tragédia que é política, social, histórica e cultural. A reflexão de Penna se dá em torno da crônica “Estado de graça”, publicada no *Jornal do Brasil* em 1968, e que termina fazendo referência ao assassinato de Edson Luís. Se esta crônica “encarna a cena no corpo histórico brasileiro” (*idem*, p. 16), ela termina, como bem aponta, com um trecho do que viria a ser o romance de 1969. Mas temos que considerar ainda que a dissolução é também vivida pela experiência erótica que primeiro conduz à nudez “de corpo e alma” (LISPECTOR, 1991, p. 177), para depois garantir o “prazer perigoso de ser” (*idem*, 169).

O poder demiúrgico de Eros, de ser criatura entre a natureza divina e a humana, como posto pela tradição arcaica, ao invés de chegar aos nossos tempos como aspecto que faz operar uma tensão, o colocará dentro da tradição platônica como disseminador das representações filosóficas do cosmos, ou seja, como força ordenadora que equilibra o tecido cívico e a ordem social, como aponta Claude Calame (1999, p. 180). A distinção entre corpo e alma será introduzida por meio da qualidade moralizante dada a Eros. Quando se transforma em força ética e moral torna-se metafísico e ordenador. Quando é apenas princípio cosmogônico, apesar de ser também força estática e positiva, leva à união de opostos que atuam em alternância, sem deixar de manter a força da discórdia e o vigor tensitivo necessário à dinâmica e à abertura para o destrutivo e transgressor, que herda de sua origem no poema de Hesíodo<sup>7</sup>.

Eros condutor da relação amorosa em *Uma aprendizagem...* não tem “modos nem formas” (LISPECTOR, 1991, p.174) porque é “luz de ouro” (*idem*, 175) e beleza “funda e escura” (*idem*, 174), “alegria” e “angústia” (*idem*, 166), “amparo” e “desamparo” (*idem*, 164), pobreza e plenitude, o absoluto da morte e o abismo do prazer (*idem*, 141), o “óbvio” e o “extraordinário” (*idem*, 106). Ou seja, Eros aí se torna uma força ambivalente, que sustenta a tensão necessária para a ruptura com a forma que controla e domestica. Deixa de ser apenas uma força iniciática das relações sociais e morais, dos papéis sexuais, e passa a constituir uma ‘energia’, uma força de indiferenciação perseguida pelos místicos. Nesse sentindo, as narrativas de

<sup>7</sup> Lá, Afrodite é irmã das forças mais destrutivas que existem na primeira linhagem de Cronos, compartilhando da potência de aniquilamento provinda das Erínias, que impõem a *dike* divina, Justiça mantenedora do equilíbrio por meio de ações compensatórias, e dos Gigantes e Ninfas Mélias, que são potências guerreiras e mortíferas. Desta forma, contendo em si o germe dos seres dos quais descende, Afrodite compartilha da astúcia de Cronos, da justiça das Erínias e da força destrutiva dos Gigantes e Ninfas. Além disso, nasceu de uma mutilação, cisão que gerou os descendentes do sangue e a única descendente do esperma, ela própria. Sangue e esperma aparecem, então, como secreções sagradas e fecundadoras, que impõem morte e vida desde a origem, ser e não-ser.

Clarice Lispector põem em circulação a recuperação de uma experiência do humano que reorganiza o desejo pela participação do corpo na constituição do ser, deslocando, desorganizando e movimentando sujeitos e coletivos.

É por isso que em *Uma aprendizagem...* a força de Eros se torna uma ameaça à malha social constituída dentro da sociedade judaico-cristã uma vez que põe em circulação o processo de indomesticção pela recuperação da dimensão sensória através do desejo e da relação homem-natureza. O reconhecimento de que o “sábio” Ulisses, representante-fundador da cultura racional do ocidente, “perdera a sua tranquilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor” (LISPECTOR, 1991, p. 176), e é abalado em seu cerne pela força erótica, faz ecoar esta tradição e a ruptura dos laços sociais por ela delineados. Após anunciar que ambos conseguiram atingir a potencialidade divina enquanto seres humanos pela descoberta amorosa, Ulisses indica que: “devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é um coração pulsando” (*idem*, p. 177). A obra desnuda aí o ponto de contato entre a morte e a paixão veiculado na figura ambivalente de Eros, que ensina que o amparo é não prescindir jamais do desamparo.

Ulisses perde sua carga mítica e torna-se apenas um homem, abandona o desejo de retorno para a casa e se lança imberbe à praia desconhecida<sup>8</sup>. Porque Eros concede humildade à razão ou, em outras palavras, humaniza o inteligível. E porque Eros é filho de *Penia* (a Pobreza), neste ponto, encontra-se uma porta para que a linguagem esclareça a que veio. Em afirmação metatextual, Ulisses – o Logos – afirma: “Escreverei sem estilo [...]. Escrever sem estilo é o máximo que quem escreve chega a desejar”. O Logos, tocado por Eros, perde sua majestade e se torna humilde. Anônimo. Desamparado. Interessa observar como em *Uma aprendizagem...* a força erótica se torna uma ameaça a este condicionamento social e literário ao buscar uma outra forma, não só de existência, mas de linguagem. A experiência erótica leva ao questionamento da malha social construída durante séculos e culturas até a pergunta sobre o valor social não só do homem ou da mulher, mas do próprio sentido de Eros, da própria linguagem e da vida humana em si. É como se Lispector desse voz ao próprio demiurgo quando, da boca de Lóri, soa a pergunta: “Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?” (LISPECTOR, 1991, p. 179).

Esse sujeito se torna ameaça à estrutura burguesa entendida como sistema fechado, opressor e violento, que define os valores e significações, desejos e sentimentos, a hierarquia dos sujeitos que compõem a sociedade porque refaz a ligação entre homem e natureza e entre o corpo e seus sentidos, reativando o Vivo no homem. Assim, Lispector recupera a memória de uma tradição cultural pela recusa do individualizante em nome de um livre trânsito entre o eu e o outro, o interno e o externo, para que a sociedade possa alternar os lugares dos seus sujeitos sociais.

Parece-me que Clarice vem expor um problema cultural que escandaliza e choca a tradição judaico-cristã do dualismo psicofísico, da qual todos fazemos parte. Um problema que esbarra na compreensão da existência de um descompasso próprio do indivíduo, herança irreparável e irreversível, um desacerto filosófico-religioso recorrente nos tempos modernos. Este desajuste se apresenta na coexistência de duas formas de estar no mundo, de se relacionar e de pensar a existência humana. Uma forma que pressupõe a compreensão da conexão direta entre o Vivo e o homem, e outra que introjeta, no meio dessa relação, a cultura do sacrifício, própria da sociedade patriarcal, no momento da formação da tradição do pensamento e da sociedade ocidentais.

<sup>8</sup> Para Adorno e Horkheimer (1985), o Ulisses homérico, protótipo do herói burguês, funda a cultura do sacrifício na memória do Ocidente pela astúcia da dominação (p. 55), uma vez que o esforço de auto-conservação no retorno à pátria e aos bens é lido como esforço de preservação da identidade. Se as aventuras o afastam de sua trajetória lógica, expondo-o ao limite e ao abismo da morte, o que garante sua sobrevivência é o conhecimento e não a impotência e o abandono ao desregramento que a experiência dos sentidos oferece. A divisão interna vivida pelo herói ao se entregar às experiências de dissolução só o impulsionam ao uso da violência contra a natureza do coração e do corpo. Suas conquistas serão o reflexo da vitória da cultura sobre a natureza. A impotência do herói, cujo sentido mais valioso é a abertura para a potência, acaba levando o indivíduo à exploração do desconhecido até que ele se torne não só conhecido, mas decifrável. Tudo que é vivo, portanto, deve ser oprimido (p. 54). O que comparece como marca identitária do herói é a afirmação de sua racionalidade, individualidade e subjetividade. A leitura dos filósofos propõe uma diferenciação entre o mito heroico e mito dionisíaco a partir da figura do Ulisses homérico. O Ulisses clariciano, ao afirmar a comunhão com a natureza, coloca-se como seguidor da tradição dionisíaca pela reativação do vivo e do sensório.

Somos deuses em potencial, mas somos homens antes de tudo. Em direção ao humano divinizado encontra-se o super-homem ou, como aponta Ulisses, a supermulher. Mas a condição a que se deseja chegar só pode ser alcançada a partir do livre trânsito entre as margens, da aceitação do corpóreo, do mal, do erro, do efêmero, do desamparo, e, sobretudo, do outro, como necessários à realização do ser.

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* ou em *A paixão segundo G.H.*, as personagens ironizam a classe burguesa à qual pertencem buscando o abandono das máscaras sociais de forma a caminhar em direção à alteridade, ou ao(s) outro(s) de si mesmo(s). Porque o outro nunca está fora de nós. Ele emerge na dinâmica do deslocamento em troca permanente de posições. O deslocamento leva Lóri a se perguntar “Quem sou eu?” e a entender que ‘quem eu sou’ não se dissocia de ‘quem é o outro’ e de que ‘eu não sou eu’ porque ‘eu é o outro’. Esse o sentido do humano que a narrativa clariciana busca. Abandonar a estrutura humanizante não é tarefa agradável e, muitas vezes, requer ir ao encontro do subterrâneo de si mesmo, das maldades e sadismos, violências, angústias e assassinatos diários. Dos nossos mortos. A vida humana afronta os olhos da sociedade porque em si ela é “um soco no estômago”.

## Referências

- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.
- CALAME, Claude. *The poetics of Eros in ancient Greece*. United Kingdom: Princeton University Press, 1999.
- COELHO, Eduardo Prado. A paixão depois de G.H. *Remate de Males*, v. 1, nº 9, Campinas, maio de 1989.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo À encenação da escrita*. Tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2009.
- HESÍODO, *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HORHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Ed. Crítica, Coord. Benedito Nunes. Col. Archives, v. 13,2. UNESCO – CNPq, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- OTTO, Walter F. *Dionysus. Myth and Cult*. Dallas: Spring Publications, 1981.
- PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Revista ALEA*. Rio de Janeiro: UFRJ, volume 12, n. 1, jan-jun, pp. 68-96, 2010.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo de Lesbos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2005.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector – Pinturas*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2013.