

# Clarice Lispector: entre o amor e a maturidade

## *Clarice Lispector: between love and maturity*

### **Meiry Mayumi Onohara**

Pós-graduanda “lato sensu” em Mídias na Educação pela Universidade Federal de São João Del-Rei (2017/2). Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia.

E-mail: meiryinha@gmail.com

---

**Resumo:** Nas narrativas de Clarice Lispector, os sentimentos tendem a incutir um processo epifânico, tais como o sentimento de busca, de solidão e, principalmente, de amor, que levam os personagens centrais a aprenderem sobre si mesmos e, assim, alcançarem uma compreensão mais ampla sobre o mundo. O amor num sentido geral é um sentimento de afeição de uma pessoa por outra. Para as obras de Lispector, o amor nem sempre se refere a um sentimento romântico, uma vez que essa sensação pode estar ligada à desilusão, à morte, ao gozo etc. A partir da reflexão sobre as obras *Amor, Os desastres de Sofia, Restos de carnaval, Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Uma história de tanto amor*, os rituais de passagem que levam a compreender o sentido do amor e, conseqüentemente, a maturidade podem ser verificados.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Amor. Maturidade. Rituais de passagem.

**Abstract:** In Clarice Lispector's narratives, feelings tend to inculcate an epiphanic process, such as the sense of search, solitude, and above all, love, which lead the central characters to learn about themselves and thus reach a broader understanding about the world. Love, in a general sense, is a feeling of affection from one person to another. For Lispector's narratives, love does not always refer to a romantic feeling, since this sensation can be linked to disappointment, death, joy, etc. From the reflection on the works *Amor, Os desastres de Sofia, Restos de carnaval, Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Uma história de tanto amor*, the rituals of passage that lead to understand the meaning of love and consequently the maturity can be verified.

**Keywords:** Clarice Lispector. Love. Maturity. Rituals of passage.

---

## **1 Introdução**

A autora Clarice Lispector é uma figura importante da literatura brasileira. Essa escritora, que nascera em Tchetchelnik na Ucrânia, escreveu, em 1943, *Perto do coração selvagem*, livro de estreia que se destacou, promovendo boas críticas de Antônio Cândido e de Sérgio Milliet.

As obras de Clarice, em geral, apresentam uma narrativa que transcende o espaço e o tempo, visto que as suas ficções tendem a suspender as ações sucessivas que são substituídas por uma visão intimista. Conseqüentemente, o ritmo de suas composições apresenta-se lento, pois é “um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica” (CÂNDIDO, 1970, p. 29).

Clarice possui uma escrita particular que busca representar o interior de seus personagens por meio do fluxo de consciência e do monólogo interior. Outro processo essencial em suas diegeses é a presença da epifania que, geralmente, se apresenta no cotidiano, em algum objeto velado ou em algo que não está explícito e faz com que os personagens tenham uma revelação interior, correspondendo “a uma experiência demasiado íntima” (SÁ, 1979, p. 138). Essa manifestação súbita pode configurar um tipo de aprendizagem para a pessoa, ou apenas “é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa da fala diante do silêncio” (SÁ, 1979, p. 132). Nas narrativas de Clarice, os sentimentos tendem a incutir um processo epifânico, tais como o sentimento de busca, de solidão e, principalmente, de amor, que levam os personagens centrais a aprenderem sobre si mesmos e, assim, alcançarem uma compreensão mais ampla sobre o mundo.

À vista disso, este estudo propõe refletir sobre os rituais de passagens que levam a compreender o sentido do amor e, conseqüentemente, a maturidade. Para tanto, relacionam-se semelhanças e divergências entre as obras clariceanas que são: *Amor*, *Os desastres de Sofia*, *Restos de carnaval*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Uma história de tanto amor*.

## ***2 Clarice Lispector: entre o amor e a maturidade***

O amor, num sentido geral, é um sentimento de afeição de uma pessoa por outra. Para as obras de Lispector, o amor nem sempre se refere a um sentimento romântico, pois essa sensação pode estar ligada à desilusão, à morte, ao gozo etc. Por exemplo, no conto *Por não estarem distraídos*, pode-se notar uma oposição, característica das narrativas clariceanas. No primeiro parágrafo, a embriaguez do amor é apresentada por um narrador onisciente que descreve um casal que se amava e que considerava a sede como uma graça (LISPECTOR, 1999). No sentido aqui em foco, sede pode indicar o desejo de obter algo que não possui, assim como a concepção lacaniana do amor que é dar o que não se tem a alguém que não o quer.

No segundo parágrafo, contrastando-se com o anterior, o problema de comunicação entre o casal é retratado. O narrador declara que esse problema está relacionado ao fato de o casal não possuir mais sede de amar, ou seja, de dar ao outro o que não se tem e também à desatenção de um para com o outro: o que acarretou o fim do amor (LISPECTOR, 1999).

Diferentemente desse conto, é por distração que a frágil Ana do conto *Amor* é acometida por uma revelação íntima que a faz olhar o seu cotidiano com fascinação e nojo, visto que se distrai com a figura de um cego mascando chiclete no bonde. Ana, assim como o seu nome simétrico, acreditava possuir uma vida equilibrada, segura, pois tinha marido e filhos verdadeiros. Ela considerava a hora mais perigosa o período da tarde, pois é a hora em que o serviço doméstico acabava e dava lugar ao ócio. Para ocupar o seu tempo, a protagonista fora fazer compras e, ao pegar o bonde, se depara com um cego e distrai-se, olhando-o. Ela é derrubada desprevenida pela arrancada repentina do bonde, o que faz com que as suas compras caiam, quebrando os ovos que estavam em seu saco de tricô.

O ovo é um elemento frágil, assim como Ana, e, ao quebrar-se, estaria quebrando a casca e libertando o que se encontra no interior desse invólucro. Metaforicamente, nesse momento da narrativa é que ocorre a epifania para a personagem central. Ao romper o estado atual da protagonista, expõe-se o seu íntimo (CASTELO BRANCO, 2004). “O mal estava feito” (LISPECTOR, 1998, p. 22), já que Ana começou a sentir angústia e repugnância, assim o amor na diegese é revelado.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Frente ao ocorrido, Ana se esquece de descer no ponto certo e para diante do Jardim Botânico e deposita os embrulhos na terra, senta-se no banco de um atalho e ali fica por muito tempo (LISPECTOR, 1998, p. 24). A personagem central observa a sua volta, vê as árvores e a brisa de uma forma diferente de outrora.

A protagonista, após essa manifestação íntima, perde o controle da dimensão de sua vida. “Tudo era estranho, suave demais, grande demais”. Ela considera que o cego a guiara. Era ele quem desestabilizou a simetria de Ana. Quem vivia na escuridão era a mulher, e o cego enxergava o que os outros não enxergavam nela e isso a incomodava.

O olhar de Ana, que tudo parece ver numa espécie de hiperestesia disparada pela ‘visão’ do cego mascando chicles, é aguçado justamente a partir de um ponto de cegueira a princípio aparentemente do outro, pois o outro é cego, mas quem descortina como o ponto de cegueira de Ana, aquela que o vê sem ser vista. (CASTELO BRANCO, 2004, p. 191).

Ao perceber que escurecera, Ana retorna à sua casa e, com sentimento de vergonha e/ou culpa, vai ajudar a empregada na cozinha a preparar o jantar. A protagonista, ao ver o seu filho, abraça-o forte. O filho se assusta pelo amor desmedido de Ana.

Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe a mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Após o jantar com a família, Ana olha-se para o espelho e reflete sobre si, revelando “por um instante sem nenhum mundo no coração”. Antes de deitar-se, a protagonista volta a ser o que era, “como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”.

Em *Os desastres de Sofia*, a protagonista da história, assim como Ana, encontrava-se segura, mas, após um incidente, é revelada a ela uma nova sensação em sua vida. A menina descobre o amor aos 9 anos, sentindo atração e aversão pelo professor. Esses sentimentos opostos também estão presentes em Clarice Lispector, pessoa que, numa entrevista para o programa da TV Cultura *Panorama especial* de 1977, declara-se “tímida de ousada”. Ela imprime em suas obras, uma oculta autobiografia.

Clarice Lispector fala sempre de si própria. Talvez não estranhe que o fizesse, já que os cronistas não raro empregam a primeira pessoa do singular, para tecer reminiscências ou narrar fatos do cotidiano. (...) Clarice Lispector fala de si como se continuasse a criar ficção, expõe-se na vitrina do jornal como se palmilhasse mundos imaginários: crônicas de uma ficcionista, antes de tudo, e de uma ficcionista obcecada pelo “eu”. (MOISÉS, 2001, p. 340).

Pode-se citar outro exemplo de autobiografia no conto *Restos de carnaval*, em que Clarice Lispector é acometida do mesmo sofrimento da menina, ao perder a sua mãe ainda muito jovem em Recife. Confirma-se a partir do seguinte fragmento, no qual o discurso confunde-se com a da autora e com a da narradora: “Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 25-26).

Por meio do fluxo de consciência, o íntimo da personagem central é revelado ao relembrar um carnaval que ocorreu quando criança, o que permite à narradora observar e analisar melhor a situação na sua infância. O carnaval é um elemento exterior que é internalizado pela protagonista, uma vez que ela agregava às máscaras um sentimento de medo, pois suspeitava que “o rosto humano também fosse um espécie de máscara”, visto que tanto a máscara quanto o rosto podem esconder o que se passa no interior da pessoa. Todavia, a menina que não é identificada no conto não consegue sentir outra sensação a não ser de que algo havia morrido nela, mesmo após estar fantasiada de rosa, com o rosto pintado. A pintura no seu rosto e os lábios encarnados não a fizeram ocultar o que sentia no momento, ao pensar no estado grave em que sua mãe encontrava-se.

A sensação da menina é a mesma de Lóri de *Uma aprendizagem ou o livor dos prazeres*, que, ao pretender ir a um coquetel onde estariam colegas de trabalho, ela se maquia demais até o ponto de parecer uma máscara que lhe daria uma aparência de desinibida, de alguém que não era ela. Mas, no seu interior, “ela morria um pouco”, ela “era uma mulher infeliz. Sim, era diferente. Mas sim, era tímida. Sim, era supersensível” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Ambas as personagens pintaram o rosto com um mesmo objetivo, ser outra pessoa que não elas, para tentar esconder o que se passava no íntimo ou até mesmo para fugirem da realidade. Lóri queria fugir da ansiedade que sentia pela espera do telefonema de Ulisses. E a menina queria se divertir no carnaval e não se preocupar com o problema de saúde de sua mãe.

No entanto, ainda que por poucas horas, a menina do conto *Restos de carnaval* é consagrada por uma revelação súbita. Ela encontra a epifania ao se deparar com um

menino de aproximadamente 12 anos que joga confete em seus cabelos. Por meio do ato desse menino, promove-se, então, uma sensação de salvação e alegria para a menina, que se encontrava morta em seu íntimo.

Lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria. Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque precisava [...] E eu então, mulherzinha de 8 anos, considereirei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Observa-se que a menina, a partir dessa epifania, deixou de ser criança e iniciou a sua vida de adulta, considerando que o termo “mulherzinha” refere-se ao “sonho intenso de ser moça”, no qual ela “mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável”.

O conto *Uma história de tanto amor* assemelha-se com *Restos de carnaval* pela transformação da menina de criança para a condição de adulta, numa espécie de “ritual de passagem” que pode representar a sua progressiva aceitação. No início da narrativa, a protagonista apresenta características de uma criança ingênua, uma vez que a menina não aprendera que, ao engordar as galinhas, estaria apressando a morte delas.

A menina possuía uma ideia ingênua também por guiar-se por impulso. A menina acreditava ser uma “grande conhecedora intuitiva de galinhas” e, prevendo doença de fígado, apenas observando que estaria ligado ao forte cheiro de galinha viva, pedia remédio para a “tia eleita”. Ela, numa espécie de alquimia, fazia o medicamento, “um líquido escuro que a menina desconfiava ser água com uns pingos de café”. Assim, a menina acreditava evitar “contágios misteriosos”.

Com o passar dos anos, a menina foi adquirindo mais conhecimentos e ficou surpresa quando soube que “galinha” possuía outra significação. Mas sem perder ainda o caráter inocente, visto que a personagem ainda não consegue visualizar o sentido nesse novo significado do termo, sendo que, para ela, é o galo que é o aviltado. “Mas é o galo que é um nervoso, é quem quer! Elas não fazem nada demais! e é tão rápido que mal se vê! O galo é quem fica procurando amar uma e não consegue!” (LISPECTOR, 1998, p. 141).

A menina também aprendeu sobre a morte, quando as duas galinhas, Petronilha e Pedrina, morreram. A primeira foi servida como refeição, quando a menina foi passear na casa de um parente. A notícia foi recebida pela protagonista com um contraste de sentimentos. Ela amava a Petronilha incondicionalmente, mas odiava as pessoas que a comeram, exceto a sua mãe e os empregados que comeram carne de vaca.

Não obstante, a sua mãe explicou que, ao ingerir a Petronilha, a ave pertenceria a essa pessoa: “Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena” (LISPECTOR, 1998, p. 142).

Com o fim da vida da Pedrina, a outra galinha, a personagem central aprendeu que apressou a sua morte ao embrulhá-la e colocá-la perto do fogão de tijolos quentes.

A menina tinha uma grande capacidade de amar, no entanto, o seu amor a sufocou, não consistindo em uma “morte morrida”.

A transição da condição de criança para adulta se concretiza após a menina, “um pouco maiorzinha”, presenciar o abate de sua outra galinha, Eponina. O narrador analisa que essa morte fora mais racional, não mais um amor puro ainda ingênuo que a dona das aves possuía outrora. “O amor por Eponina: dessa vez era um amor mais realista e não romântico; era o amor de quem já sofreu por amor” (LISPECTOR, 1998, p. 142).

A jovem se lembra do conselho de sua mãe e come a Eponina com satisfação, pois sabia que a galinha estaria mais próxima dela. Para a menina, houve uma aprendizagem no amor, que deixou de ser um sentimento infantil, ingênuo, para tornar-se mais realista, podendo, desse modo, chegar ao amor dos homens.

Outro conto em que o amor se encontra como um instrumento para a aprendizagem e, conseqüentemente, para a maturidade é *Os desastres de Sofia*. Observa-se que a narradora-protagonista alterna-se entre o tempo do enunciado com o passado, ou seja, a personagem central relembra e reflete sobre o que ocorrera outrora.

A menina não é nomeada no conto, mas pode-se considerar que o nome da jovem seja Sofia, uma vez que a narradora revela que era desastrada – o que nos remete ao título que se refere aos desastres de Sofia: “amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto” (LISPECTOR, 1999, p. 11). Sofia, em latim, também pode significar sabedoria, uma detentora de grande conhecimento.

A narradora relembra uma passagem de sua vida, assim como a menina do conto *Restos de carnaval*. No tempo do enunciado, ela se encontra com 13 anos e relembra que, aos 9 anos e pouco, recebeu a notícia que o professor, que ela admirava e com o qual descobrira o amor, morrera. Assim, promove uma interiorização da recordação da jovem, podendo, ela, analisar com maior lucidez os seus atos e pensamentos quando criança.

A protagonista começa a relatar as características do professor, com a sua postura ainda infantil, ingênua, “pura como ia com meu café com leite e cara lavada”. Para a menina, o educador era uma pessoa solitária e contraída e a sua intenção era de salvar aquele homem de sua amarga condição. No entanto, Sofia, apesar de proteger o professor, um dever que ninguém impôs a ela e que aparenta ser uma tarefa pura e boa, subverte e considera-se uma prostituta, uma pessoa imprópria para a tarefa de salvação. E determina o mestre como santo: “Eu estava sendo a prostituta e ele o santo”.

À primeira vista, o querer salvar o educador e o considerar-se uma prostituta são aspectos contraditórios, porém a menina tinha o desejo de salvá-lo, seduzindo-o:

Eu me tornara sua sedutora, dever que ninguém me impusera. Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Para amenizar sua angústia frente à sua condição, Sofia faz menção a elementos divinos.

Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d'Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria d'Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres. (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Assim como a menina do conto *Restos de carnaval*, Sofia queria deixar a condição de criança, pois ela considerava que a vida adulta é mais segura e, por isso, estaria mais protegida. Essa concepção é confirmada no fragmento em que, depois de alguns anos, a jovem reflete sobre o passado:

Só muito depois, tendo finalmente me organizado em corpo e sentindo-me fundamentalmente mais garantida [...] tomava intuitivo cuidado com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância. (LISPECTOR, 1999, p. 14-15).

Sofia, quando criança, sentia-se insegura, pois experimentou sentimentos que a deixaram desorientada. A narradora lembra que, para chamar a atenção do professor, que ela elegeu como a sua conquista, provoca-o. Ela sentia uma falsa segurança nesses atos de irritá-lo. Contudo, quando o educador pediu à classe para que escrevessem uma composição a partir da história que ele contara, a menina, sem perceber, desencadeara uma nova sensação em sua vida.

Sofia, com ingenuidade e pressa, escrevera “com suas próprias palavras” que o verdadeiro tesouro está escondido onde menos se espera e é preciso descobrir, apenas. Essas palavras, materializadas no papel, causaram no professor não mais impaciência pela figura da menina, mas sim uma simpatia por ela, considerando-a engraçada e doidinha, o que para a protagonista causou uma sensação desconhecida até então.

A menina conservava o seu estado ingênuo, infantil, pensando que o professor a chamaria em sua mesa por causa do texto que escrevera: “tolo! pudesse eu lhe gritar, ‘essa história de tesouro disfarçado foi inventado, é coisa só para menina!’ Eu tinha consciência de ser uma criança” (LISPECTOR, 1999, p. 23).

Sofia tentou restabelecer-se, ela preferia a sua antiga condição, que era a menina que sabia que o professor não se simpatizava com ela. Mas com a falta de segurança, “sem o apoio cochichado da classe”, abriu-se espaço para um sentimento que ela desconhecia, que era o amor.

A súbita falta de raiva dele. Olhei intrigada. de viés. E aos poucos desconfiadíssima. Sua falta de raiva começara a me amedrontar, tinha ameaças novas que eu não compreendia. Aquele olhar que não me desfitava – sem cólera... Perplexa, e a troco de nada, eu perdia o meu inimigo e sustento. Olhei-o surpreendida. Que é que ele queria de mim? Ele me constrangia. E seu olhar sem raiva passara a me importunar mais do que a brutalidade que eu temera. [...] E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar. (LISPECTOR, 1999, p. 20-21).

A epifania do conto encontra-se nessa náusea, nesse mal-estar que a personagem central experimenta. Ela adquire, gradualmente, consciência de si mesma: “E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama” (LISPECTOR, 1999, p. 26).

Por meio do aprendizado do que era o amor, Sofia amadureceu, concretizando o seu ritual de passagem. Pode-se considerar que, nesse conto, a sabedoria (Sofia) acabou aprendendo e ensinando. A jovem ensinou o seu mestre a procurar “tesouros disfarçados” e aprendeu, indiretamente com ele, o amor. Do mesmo modo que Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que aprendeu o significado do amor por meio do auxílio de um professor de filosofia que também a ensinou a amar. Mas até o aprendizado, Lóri e o professor percorrem uma longa jornada que se dá num espaço temporal de um ano, a partir do momento em que se conhecem. A temporalidade é marcada mais pela duração das experiências de Lóri do que por um tempo externo. Confirma-se no trecho: “Depois chegara à conclusão que ela não tinha um dia-a-dia, mas sim uma vida-a-vida” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Diferentemente de Sofia, Lóri é uma mulher adulta e professora de primário. Ela é uma pessoa madura, mas que ainda mantém um certo estado de espírito ingênuo, que faz com que Ulisses se encante.

- Olhe para esse pardal, Lóri – mandou ele - não pára de ciscar o chão que aparentemente está vazio, mas com certeza seus olhos vêem a comida.

Obediente, ela olhou. E de súbito eis que o pardal alçou vôo, e na surpresa Lóri esqueceu-se de si própria e disse como uma criança para Ulisses:

- É tão bonito que voa!

Falara com inocência que usava nas aulas com as crianças, quando não temia ser julgada (LISPECTOR, 1998, p. 61-62).

Lóri é um apelido e o seu verdadeiro nome é Loreley, que é o nome de uma personagem do folclore alemão. A lenda remete a uma sereia que encantava os pescadores com o seu canto (BARBOSA, 2014). Todavia, na narrativa de Clarice, Lóri é a sereia às avessas, visto que será seduzida por Ulisses. “Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você” (LISPECTOR, 1998, p. 97).

Já o personagem Ulisses é um professor universitário que ministra aulas de filosofia. Ulisses guia Lóri para a aprendizagem sobre a vida e para a obtenção de um autoconhecimento. Ele vai ser o mentor de Lóri, “porque ele estava infinitamente mais adiantado na aprendizagem”. Mas ambos, no decorrer da diegese, se encontram no mesmo nível de aprendizagem.

Ulisses pode designar o protagonista do livro *Odisséia* de Homero, visto que o personagem não é seduzido pelo canto da sereia, o que, no romance clariceano, reflete no fato de que ele não é seduzido por Lóri, mas sim a seduz. Para Nunes (1973), Ulisses é uma figura mediadora, pelo fato de o professor auxiliar Lóri em sua trajetória de busca.

A ação desse romance, que ainda corresponde a uma busca, podendo ser enfeixada na trajetória que a protagonista percorre da solidão à comunhão, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma, põe face, em vez de uma protagonista e de um mediador externo, duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio e da palavra, da carne e do verbo. (NUNES, 1973, p. 73).

Ao se conhecerem, Ulisses pede a Lóri que, quando perguntarem o nome dela, respondesse “Eu”. Ulisses, por meio desse conselho, busca fazer com que Lóri se encontre.

Num episódio, ao ir se encontrar com Ulisses, Lóri arruma-se e olha-se no espelho e considera-se “mais bonita quanto poderia chegar a sê-lo” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Essa sensação provocada diante desse instrumento que reflete uma imagem virtual trouxe um trajeto de completude e unificação (NUNES, 1973; PIRES, 2006). A professora relaciona-se com um andrógino que, no Banquete de Platão, é a junção das características de ambos os sexos e é a condição humana perfeita, formando um ser único (PIRES, 2006).

O andrógino é um ser completo, retratado como uma forma redonda, perfeita, quatro pernas e quatro braços e duas cabeças, que, por ciúmes, Zeus o divide ao meio e, assim, cada metade procura a sua metade e tentam voltar à sua condição anterior. Ao agrupar as características dos dois gêneros, a protagonista configurar-se-ia como um ser superior.

Lóri, após arrumar-se para o encontro com Ulisses, resolve não ir. Ela liga para ele, avisando que não estava bem, e o professor dá um dos primeiros conselhos a ela. Ele revela que é preciso viver mesmo com a presença do “apesar de”:

Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi criadora de minha própria vida. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Ao refletir sobre o ensinamento de Ulisses, Lóri muda de ideia e vai ao seu encontro. Ela entendeu que precisava “aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta” (LISPECTOR, 1998, p. 27). E com essa ajuda do mediador, a professora do primário aprende a suportar, mesmo que um pouco, a sua condição de humana “triste e solitária”.

Ela se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo. [...] Mais real - disse-lhe Ulisses quando ela a seu jeito contou-lhe o quase não acontecimento – mais real que a realidade. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Pode-se observar que a protagonista busca compreender e aceitar a sua identidade, como ser humano. Lóri, antes de conhecer Ulisses, fugira do sofrimento e

da vida. Apenas após o contato com o professor de filosofia que ela compreendeu que não é possível fugir da dor sem ficar perdida. Ele a ajudava mudamente e ela mudamente aceitava o seu auxílio.

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. 40).

Lóri declara que os conselhos do professor a esclarecem. Contudo, Ulisses não se considera um conselheiro, uma vez que ele é o que espera. Esperar, para Barthes (2000), é um tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado. O professor espera a própria protagonista se guiar e, assim, concluir a sua aprendizagem.

Ironicamente, Ulisses a aconselha rezar. E Lóri o faz. Ela ajoelha-se e pede a Deus que alivie a sua alma. Observa-se que há uma submissão, visto que a personagem central obedece ao professor e suplica a um ser superior. A professora possui uma visão conservadora, em que é o homem que toma iniciativa, é Ulisses quem liga, é ele quem espera nos encontros, é ele quem escolhe o lugar etc.

Lóri também pontua, na diegese, uma visão tradicionalista, na qual reconhece a “superioridade geral do homem” e a existência de um papel determinado para o homem e para a mulher. “Ele, o homem, se ocupava atijando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse a sua missão” (LISPECTOR, 1998, p. 104).

Embora Lóri tivesse uma visão patriarcal, rompe com essa ideia ao tomar partido e ligar para Ulisses. Ela, ainda que consentisse aos conselhos do mediador, o considerava pedante pelo seu tom professoral. “Irritava-a como ele queria parecer... o quê? Superior? Ulisses, o sábio Ulisses, algum dia ia cair como uma estátua de seu pedestal” (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Encontra-se, na narrativa, uma oposição em que Lóri aceitava a superioridade do homem e considerava-o pretensioso. A professora sentia-se impotente e “pensava tudo isso por raiva, de dor, com o rosto enterrado no travesseiro”. Mas ela muda de opinião, considerando-o apenas com tom didático “que na verdade não era pedante”.

O romance apresenta uma sequência de epifanias. No episódio em que a protagonista é convidada pelo professor a ir à piscina de um clube, Lóri expressa, para Ulisses, o que sentiu e ela experimenta uma sensação de felicidade que a assusta.

Lóri estava suavemente espantada. Então isso era a felicidade. De início se sentiu vazia. Depois seus olhos ficaram úmidos: era felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos. 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

tem coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade. Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ele era perigo. (LISPECTOR, 1998, p. 73).

A epifania apresenta-se também no episódio em que Lóri vai à praia de madrugada. Lóri vê no mar a possibilidade de entrar em contato profundo com o seu íntimo. A ida à praia representa também uma aprendizagem para Lóri. “Ela aprendera de um dia para outro a implorar misericórdia e força a si mesma, pois ela não era tão vasta nem impessoal nem inalcançável” (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Após o episódio do mar, Lóri notou que não precisava mais de se maquiar, não precisava mais da máscara, e, assim, encontra-se com Ulisses num bar com a face nua. A protagonista contou a sua experiência epifânica, num diálogo de igual para igual, não havendo, por parte dele, o tom professoral. E o mediador revela que a ama, mas Lóri não lhe dá uma resposta.

O personagem mediador assemelha-se com a mãe da menina do conto *Uma história de tanto amor*. Por considerar violento matar o animal, Lóri não queria comer galinha ao molho pardo, mas Ulisses diz que a violência também é amor. Assim como acontece com Sofia, após a sua mãe lhe dizer que, ao comer a ave, ela estaria mais próxima da mesma.

Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também. (LISPECTOR, 1998, p. 98).

Outro aspecto em que há semelhança entre o conto e o romance é a relação de amor sem reciprocidade. A menina ama as galinhas sem receber de volta esse sentimento. O mesmo ocorre com Lóri, que ama Deus sem saber se ele existe.

Na narrativa, outra epifania é identificada no episódio em que a personagem principal, ao chegar a sua casa, vê uma maçã sobre a mesa. Após vista, a maçã é comida e novamente posta sobre a mesa, pois a personagem, após a mordida, se sente diferente. “Era o começo de um estado de graça”. Com essa súbita revelação, Lóri compreende que suportar a sua condição de ser humano a faz ficar mais confiante em relação à dor.

Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. É exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis. (LISPECTOR, 1998, p. 1034).

Percebe-se que a aprendizagem de Lóri vai constituindo-se gradualmente e as suas revelações são os efeitos dessa aprendizagem. Ulisses é o guia da protagonista e é nos diálogos entre ambos os personagens que se sabe sobre o passado de Loreley. Sabe-se que, antes de morar no Rio de Janeiro, morava em Campos. Sabe-se que a sua mãe morrera quando a professora era mais jovem, que ela possuía quatro irmãos e que pertencia a uma família com posses.

A partir do momento em que a personagem central comenta com o professor sobre os seus planos futuros de comprar roupas para os seus alunos, ele a considera pronta. O seu ritual de passagem conclui-se e concretiza-se no ato de amor entre ambos. Logo, Ulisses, para a professora, é a ligação entre o seu passado, presente e o seu futuro. “E ela ansiava por ele porque exatamente ele lhe parecia ser o limite entre o passado e o que viesse” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Revela-se em Ulisses, assim como em Sofia, em *Os desastres de Sofia*, uma experiência epifânica, após o personagem descobrir o amor. “Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranqüilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas.” (LISPECTOR, 1998, p. 150-151). O professor novamente diz a Lóri que a ama e, dessa vez, ela responde dizendo que o ama.

Dessa relação, a professora considera-se uma pessoa completa, assim como no mito do andrógino, pois encontrou “duas metades que procuram se colar” (BARTHES, 2000, p. 286). A partir da união com Ulisses, Lóri encontrou-se. Ela considera-se como Eu. “Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois só agora eu me chamo ‘Eu’. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original” (LISPECTOR, 1998, p. 148).

*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* apresenta-se como um romance em que a personagem central busca se aceitar, ainda que não suporte a sua condição de ser humano. Com o auxílio de Ulisses, Lóri passa por um ritual de passagem e aprende a se conhecer, compreende o sentido do amor e, conseqüentemente, amadurece.

### 3 Considerações finais

Pode-se observar que as obras clariceanas citadas na presente análise exploram o universo intimista de seus personagens e apresentam pontos de semelhanças entre si. As narrativas possuem rituais de passagens que levam a uma aprendizagem, sendo que, nos contos *Restos de carnaval*, *Os desastres de Sofia* e *Uma história de tanto amor*, as meninas deixam a infância e passam para a condição de adultas. Já no conto *Amor* e no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, as protagonistas são adultas que passam pelo ritual, encontram-se a si próprias e passam a compreender melhor o mundo, com uma visão madura, num movimento de fora para dentro, uma vez que as personagens internalizam um elemento exterior para refletirem sobre si.

O amor também é um sentimento que se liga às obras e que é posto como contraditório, pois está ligado à angústia, à melancolia, à repugnância, e está ligado à transformação, uma vez que abre caminhos para a humanização das personagens. Para Barthes (2000, p. 291), o provérbio que diz que o amor é cego é falso, uma vez que o amor arregala os olhos e faz ficar clarividente.

## Referências

- BARBOSA, Allan Michell. *A poética do silêncio e a aprendizagem do ser em Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector*. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17586/1/2014\\_AllanMichellBarbosa.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17586/1/2014_AllanMichellBarbosa.pdf)> Acesso em: jul. 2017.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 123-131.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. O amor é cego (sobre a travessia da letra em Clarice Lispector). In: CASTELO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editorial, 2004, p.187-200.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.19-29.
- \_\_\_\_\_. Os desastres de Sofia. In: *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.11-26.
- \_\_\_\_\_. Por não estarem distraídos. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 13-14.
- \_\_\_\_\_. Restos de carnaval. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 25-28.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. Uma história de tanto amor. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 140-143.
- \_\_\_\_\_. *Panorama especial*. TV-2 Cultura. Entrevista concedida a Júlio Lerner. São Paulo, fev. 1977.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: 1922 – atualidade, Modernismo*, Volume 5. São Paulo: Cultrix, 2001.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973, p. 71-77.
- PIRES, L. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.