

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária**

A HERMENÊUTICA DO FEMININO
EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Lurdes Mara Oliveira de Albuquerque

Brasília/DF, maio de 2006

Lurdes Mara Oliveira de Albuquerque

A HERMENÊUTICA DO FEMININO
EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Teoria Literária, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Fernando Bastos.

Brasília/DF, maio de 2006

“... Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência.”

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS:

A Ari Luiz, pelo despertar da minha feminilidade.

A Joana, Filipe e Pedro, pela alegria de corpo que me fazem sentir.

Aos mestres:

Fernando Bastos, cuja presença firme e constante desvelou-me o real sentido da palavra generosidade e ratificou a importância do afeto no processo de conhecimento que se dá através do verdadeiro diálogo.

Ronaldes de Melo e Souza, pela minha iniciação na travessia da literatura.

Aos meus pais:

Libanio e Ivonne (in memoriam)

A Libanio e Eliane

A Luana, Naiara e Luiz Filipe

Aos companheiros:

Socorro e José Nunes

Marília e Anelino

Rolé e Carlos

Beth e Ari Umbelino

Antonieta

Laura

Aos professores:

Henryk Siewierski

Marcus Mota

Hermenegildo Bastos

Sylvia Cyntrão

Rogério Lima

RESUMO

Esta dissertação propõe uma interpretação do romance *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector. O presente esforço interpretativo define-se nos moldes da hermenêutica que se desenvolve ao longo do eixo Heidegger-Gadamer, por meio dos seus dois aspectos constitutivos, o sentido do ser e a linguagem. Entendendo o sentido como a totalidade de significados que a compreensão humana tem das coisas, e a linguagem como a determinação essencial em que a compreensão opera o desvelamento das significações concretas do mundo, a interpretação que advém da compreensão consiste na maneira própria de o homem conceber o mundo e de nele conceber-se. A partir desta relação dialética, homem e mundo passam a constituir duas faces que integram um mesmo símbolo. Inserida no mundo e na história, a existência humana torna-se, em si mesma, simbólica. O símbolo reúne as partes de um todo que, em algum momento e por algum motivo, tenham-se desintegrado. Razão e emoção, claro e escuro, dia e noite, céu e terra, masculino e feminino são elementos apartados de um símbolo configurador da existência humana. Dois caminhos distintos se nos apresentam como possibilidades de relação entre estas partes: o da oposição e o da complementariedade. Se o primeiro caminho caracteriza-se pela fragmentação, o segundo aponta para uma possibilidade de coexistência harmônica entre as diferenças que, ao fim e ao cabo, constituem a razão mesma de ser dos fenômenos. A luta travada entre a sensibilidade reprimida e a racionalidade extremizada da personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, traduz-se aqui pela busca de complementariedade entre o masculino e o feminino que se observa na obra. Nela, o feminino representa aquela parte subsumida do símbolo, na existência. A hermenêutica do feminino, ou a interpretação do que vem a significar a simbologia da feminilidade, neste romance, é o que propomos como uma espécie de resgate simbólico e histórico de uma metade da vivência humana que a outra metade se compele a envolver.

ABSTRACT

This study purposes an interpretation of the novel *Perto do Coração Selvagem* by Clarice Lispector. The present interpretative effort is defined in the hermeneutics patterns developed along Heidegger's-Gadamer's thread, by means of its two constitutive aspects, being and language sense. Understanding sense as the meanings holiness that human comprehension has about things, and language as the essential determination where comprehension accomplishes the world concrete meanings unveiling, the interpretation that comes from comprehension consists of man's very way to conceive the world and to conceive himself in the world. From this dialectical relation, man and world turn to constitute two faces that integrate one same symbol. Inserted in the world and history, human existence becomes, in itself, symbolic. Symbol re-collects parts of a hole that, sometime, somehow have been separated. Reason and emotion, brightness and dark, day and night, haven and earth, male and female are aperted elements from a human existence formative symbol. Two distinctive paths are presented as relation possibilities between these parts: the opposition one and the complementariness one. If the first path is characterized by fragmentation, the second one points to a possibility of harmonic coexistence between the differences that, at last, constitutes the very phenomena existence reason. The joined combat between Joana's reprised sensitiveness and her extreme rationality, in *Perto do Coração Selvagem*, is manifested here by the complementariness search between male and female observed in the work. There, the female expresses that subsumed symbol part at existence. Female hermeneutics, or the female symbology meaning interpretation in that novel, is what we purpose as a kind of symbolic and historical rescue of one half of human living that the other half was pleased to cover.

SUMÁRIO

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	8
1ª PARTE:	
A HEMENÊUTICA DA NARRATIVA	12
1. Por uma interpretação	12
2. A situação narrativa	27
3. A situação hermenêutica	33
4. A situação narrativa em <i>Perto do coração selvagem</i>	42
2ª PARTE:	
A FENOMENOLOGIA DO DRAMA DE JOANA	53
1. O diabólico: disjunção e acosmia	54
2. O itinerário de Joana: o diabólico e o simbólico	70
2.1. Valor e dominação na simbologia d' "O pai"	72
2.2. A simbologia da "paixão da noite" n' "O dia de Joana"	74
2.3. A origem e a fecundidade na simbologia d' "...A mãe..."	78
2.4. "O passeio" e "...O banho..." de Joana: uma quase descida aos infernos	80
2.5. A cisão diabólica e a oposição simbólica de "A mulher da voz" e Joana	86
2.6. "...Otávio...": a malograda investida de uma conjunção simbólica	90
2.7. "O casamento" dessacralizado e o subterfúgio do abrigo	92
2.8. O des-"encontro" de Otávio	94
2.9. A simbologia telúrica de "Lídia"	96
2.10. A fuga em "O homem" e "O abrigo no homem"	97
2.11. A simbologia d' "A víbora" como promessa de transmutação	99
2.12. A simbologia d' "A partida dos homens"	100
2.13. "A viagem": disponibilidade para ultrapassar	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS: o simbólico, conjunção e diacosmese	106
BIBLIOGRAFIA	117

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

A parte inicial desta dissertação tem com meta explicitar a linha de abordagem norteadora de nossa pesquisa, bem como caracterizar e justificar a importância das questões suscitadas pela escolha do tema. Certos de que a tarefa que se nos impõe delineia-se como uma longa jornada, a qual esperamos seja profícua, pleiteamos empreender uma abordagem hermenêutica da obra de arte literária que constitui nosso objeto de investigação.

A narrativa de Clarice Lispector apresenta-se como uma forma inovadora do romance brasileiro, inserindo-se numa tradição de escritores que, indubitavelmente, contribuíram para a consolidação dos padrões estético-literários que se instituíram no Brasil a partir da primeira metade do século XX. Com importância inestimável para a literatura nacional, em meio a outros grandes escritores de sua época, a escritura da autora de *Perto do coração selvagem* singulariza uma técnica de composição, até então, inédita em nosso país, qual seja, a adoção de um ponto de vista diferenciado do tradicional: o do narrador não-onisciente para narrar a estória. Tal técnica, que tem como precursor, conforme caracteriza Percy Lubbock, o romancista inglês Henry James, representa uma mudança na perspectiva do escrever ou, nas palavras do teórico citado, consiste na “sistematização de um método em que o autor se retira, se coloca de parte e a mente do personagem se expõe ao leitor”.¹

Ao lado de Guimarães Rosa, que revoluciona a linguagem do romance brasileiro em *Grande Sertão: Veredas*, Clarice inaugura a “epifania” da consciência, expressa no “Ser-tão” da linguagem humana. A esta “epifania” da consciência instaurada pela linguagem da escritora por nós escolhida como centro de interesse de nossa dissertação de Mestrado procuramos relacionar a concepção heideggeriana da linguagem, visto que, para o autor de *A caminho da fala*, a linguagem não é somente uma possibilidade particular dada ao homem, mas uma determinação essencial do seu ser que opera o desvelamento – a “epifania” – das significações concretas do mundo. Utilizamos, pois, para a referida conexão, o itinerário hermenêutico de Martin Heidegger, bem como o de Hans-Georg Gadamer, instituindo, assim, o que bem poderíamos chamar de eixo Heidegger-Gadamer.

O nosso estudo incidirá sobre dois temas que, a nosso ver, são complementares. A forma da narrativa e as implicações simbólicas e existenciais suscitadas pela leitura do romance.

¹LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 104.

Na primeira parte do trabalho, procuraremos enfatizar as características básicas do texto, levando em consideração os aspectos distintivos da narrativa de Clarice Lispector que tornam *Perto do coração selvagem*, juntamente com outras narrativas do século XX, um marco na literatura brasileira.

Dentre estas características, ressalta-se a forma sincopada em que se apresentam as cenas do romance, ou seja, a descontinuidade traduzida pela ruptura do que seria uma ordem lógica da narrativa. Acrescenta-se a este traço um substancial afastamento do narrador, evidentemente, comparando-se esta técnica com as formas tradicionais do romance, nas quais o narrador se coloca sobrevoando os eventos narrados. Pelo fato de entendermos que estas nuances formais têm determinadas implicações que interferem no conhecimento propugnado pela obra, um conhecimento simbólico de ordem existencial, nossa reflexão, à luz dos conceitos teóricos pesquisados, esforçar-se-á por estabelecer a conexão da literatura com outros aspectos que julgamos indissociáveis da arte.

Em *Arte e verdade*, Maria José Rago Campos alerta-nos quanto à complexidade da tarefa que é escrever filosoficamente sobre a arte. Segundo a autora, não obstante a “abertura ao risco, à ambigüidade e mesmo ao silêncio, que estão interiorizados no próprio discurso filosófico”², devemos atentar para o vínculo originário entre a filosofia e a poesia. Ora, se com os pensadores pré-socráticos a questão primacial da filosofia era o sentido do ser, com a metafísica ela extraviou-se para um simples discurso sobre o ente. Desta forma, com a sistematização efetuada pela tradição filosófica, a separação metafísica entre o inteligível e o sensível acarreta a ruptura entre o *lógos* estético e o *lógos* filosófico.

De nossa parte, acreditamos que, ao empreendermos uma aproximação dialógica entre o discurso da literatura e o da filosofia, realizamos uma espécie de regresso à situação originária de ambas. Este retorno, sem dúvida, exige um esforço duplicado do intérprete do fenômeno artístico e, neste sentido, a tarefa que se lhe impõe é a da mediação hermenêutica entre aqueles dois mundos. Apesar do caráter epistemológico da tradição filosófica, o “filosofar”, em sua origem, está indissociado, assim como toda a poesia, da linguagem simbólica. E este é o ponto que une originariamente os dois universos. Diz a autora:

“Se a experiência do sensível não é a experiência do pensamento, suas diferenças nascem, entretanto, no mesmo mundo.”³

² CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo, Loyola, 1992, p. 23.

³ CAMPOS, Maria José Rago. *Op. Cit*, p. 27.

A escolha do tema por nós definido, em conformidade com seu título, traz em si a opção pelo procedimento hermenêutico de diálogo com o texto. Este diálogo deve efetivar-se por meio de uma fusão de horizontes, do texto e da própria intérprete.

Os estudos que dizem respeito às especificidades da ficção de Clarice Lispector constituem a primeira parte integrante de nossa dissertação. Apresentando-se sob o título “Hermenêutica da narrativa”, esta parte se encontra subdividida em quatro itens, a saber: “Por uma interpretação”, no qual se evidencia o motivo da escolha do procedimento hermenêutico para o estudo da obra, ao mesmo tempo em que tentamos refletir sobre alguns métodos de análise literária; “A situação narrativa”, item que contém uma síntese do estudo que adotamos como aporte teórico para as conclusões acerca da narrativa em *Perto do coração selvagem*; “A situação hermenêutica”, em que procuramos demonstrar que a situação narrativa é um fator determinante para a concepção do romance como forma de conhecimento e, finalmente, “A situação narrativa em *Perto do coração selvagem*”, que se dedica a uma verificação de como se apresenta a situação narrativa no texto de Clarice Lispector, assim como a uma reflexão sobre as implicações desta estrutura para a ficção contemporânea.

A segunda parte da pesquisa se desencadeia conforme o que pensamos acerca de um dos problemas expostos pela leitura do romance. Amplamente questionado por uma grande tradição da literatura, tal problema se estabelece como a não adequação do que Weber chamou de “desencantamento do mundo”, ou seja, o processo de racionalização do mundo levado ao extremo e seu conseqüente repúdio a tudo o que habite e envolva a ambiência de nossa sensibilidade, de uma experiência mística e de mistério, enfim, rejeição a tudo o que esteja “perto do coração selvagem da vida”. Nesta segunda parte, intitulada “A fenomenologia do drama de Joana”, buscamos interpretar como surge e como se desenvolve o drama representado pela personagem clariciana, a partir do seu percurso ao longo do romance.

Ademais, no decorrer do procedimento de nossa dissertação, procuramos dialogar com a tradição interpretativa de Clarice Lispector. Este diálogo faz-se necessário, não só em função da amplitude dos acervos investigativos a respeito da escritora brasileira, mas também pela dimensão e magnitude do que se nos apresenta: a exegese de *Perto do coração selvagem*. Cabe ressaltar que não dedicamos um item exclusivamente para este diálogo com os intérpretes de Clarice por dois motivos precípuos. O primeiro diz respeito à generosa quantidade de textos referentes ao estudo de sua obra, cuja abordagem minuciosa nos levaria a estender em demasia, senão a extrapolar o espaço reservado à crítica da autora neste trabalho. Em segundo lugar, salientamos que, em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá destina um capítulo inteiro, sob o título de “Fortuna crítica”, a análises bastante aprofundadas em

relação à bibliografia sobre Clarice. Na impossibilidade de nos equipararmos ao esforço da estudiosa, intentando realizar trabalho de tal porte, utilizamos sua fortuna crítica, uma vez que a julgamos suficiente para o nosso propósito, como referência aos demais críticos de Clarice Lispector.

1ª PARTE: A HERMENÊUTICA DA NARRATIVA

1. Por uma interpretação

Com a publicação da *Crítica do juízo*, em 1790, Kant faz confluir a vasta problemática que se vinha desenvolvendo no terreno da Estética, ao largo de todo o século XVIII. Segundo o filósofo de Königsberg, categorias ou formas *a priori*, os juízos transcendentais nos fazem conhecer os objetos enquanto relacionados a nós e não à realidade dos próprios objetos em si, o que leva a estética kantiana a avaliar a obra de arte como objeto para um sujeito, como objeto sob o aspecto da experiência vivida de quem a contempla, ou seja, do estado afetivo de uma subjetividade. Deste modo, a arte e a beleza nada têm a ver com a verdade dos objetos, porquanto a beleza é “aparência”, ou seja, não está ligada de fato com a constituição dos objetos, mas com nossa reação subjetiva ao ato de perceber; além disto, a arte é “jogo”, uma vez que expressa o livre e harmônico exercício das faculdades do juízo, independentemente do fato de estarem elas dirigidas a um fim.

Da estética subjetivista de estirpe kantiana, passando pela crítica literária tradicional do século XIX, às elucubrações matematicamente perfeitas e convincentes da “Nova crítica” norte-americana, no século XX, um longo caminho foi percorrido. De lá para cá, o desenvolvimento dos estudos literários passou por diversas correntes críticas e teóricas. Entre elas, ressaltam-se, sem dúvida, tendências e teóricos da maior importância, tais como os do Estruturalismo de Mukaróvski e os do Formalismo russo de Jakobson e de Tynianov, por exemplo. Todavia, no âmbito geral da teoria literária, fincaram-se decididamente aquelas que privilegiaram de forma radical – de um lado – uma pretensa concepção da obra de arte como reflexo de uma realidade e – de outro – a ausência total de seu comprometimento com o sentido genuinamente histórico da literatura.

Leyla Perrone Moisés credits a estes fatores a “queda de prestígio” da história literária no século XX:

“Muitos enfoques da obra literária, em nosso século, foram imanentistas, privilegiaram o aqui e agora do texto sobre o contexto e sua temporalidade. [...] Os teóricos de inspiração marxista mantiveram, obviamente, a reflexão histórica; mas, por considerarem os fenômenos de superestrutura excessivamente dependentes da infra-estrutura, defendendo a ‘teoria do reflexo’ ou, no pior dos casos, por forçarem a história da arte a espelhar um progresso revolucionário, atraíram toda espécie de crítica, inclusive de outros marxistas menos ortodoxos, e acabaram por contribuir para o descrédito da história literária como disciplina útil à reflexão estética.”⁴

⁴ PERRONE, Leyla Moisés. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 19.

Por sua vez, levando às últimas conseqüências também um pretenso entendimento do que seria a “autonomia da obra de arte”, a crítica de apelo estritamente formalista restringiu-se a analisar a obra de arte do ponto de vista exclusivo da forma em detrimento do conteúdo, esquecendo-se de que toda obra é produzida por um ser histórico, pertencente a uma determinada tradição que o interpela incessantemente e com a qual constantemente dialoga. Este esquecimento, despojando a obra de arte de seu caráter histórico e existencial, levará a crítica literária a um imanentismo tal que reduzirá o texto a uma esterilização de palavras, dissecando-o por meio das análises exaustivas de sua estrutura e fazendo calar, assim, a voz da obra de arte literária. Porquanto, esgotadas as formas de análise e classificações tipológicas de suas estruturas, o texto nada mais terá a dizer. Outra conseqüência deste formalismo extremado, nos estudos literários, foi o abandono da visão de literatura enquanto meio de conhecimento edificado em sua dimensão e dinamicidade humana, existencial e histórica. Sobre isto, esclarece-nos Otto Maria Carpeaux:

“...os formalistas exageraram os princípios de uma crítica puramente estética, considerando como valores só os formais, chegando a negar todo conteúdo humano das obras literárias, em benefício da análise minuciosa da ‘craftmanship’, dos truques estilísticos, dos segredos de intenção encerrados na composição das obras...”⁵

Portanto, a esta altura, tornava-se imprescindível que se realizasse uma nova leitura do texto literário, compatível com as especificidades de sua estrutura e, levando em conta sua forma diferenciada, que se procurasse, sobretudo, atingir a essência do texto literário, com o intuito de, como diz Heidegger, revelar o ser da obra de arte, ou seja, revelar o seu sentido. Por sua vez, o papel da hermenêutica seria o de afastar os reducionismos que tomaram conta da crítica literária desde a instauração da reflexão estética no século XVIII. Ademais, a Estética do século XIX, seguindo a esteira kantiana, havia-se dedicado, de modo muito unilateral, a tratar a arte como atividade subjetiva, deixando em segundo plano o exame da obra de arte como uma coisa em si mesma. Não obstante, como aponta a fenomenologia existencial, as coisas não são determinadas por nós, não são edificadas por nossa subjetividade, mas são elas, as coisas, que vêm até nós, que vêm até a nossa subjetividade. Apoiado exatamente numa fenomenologia existencial, o trabalho de Heidegger trará uma nova tônica ao questionamento estético, no sentido de se deter na reflexão do próprio fenômeno estético por meio da interpretação, a qual não mais deverá ser avaliada como um

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1966, vol. VII, p. 3531-3532.

mero componente psicológico ou mental do homem, mas como o modo de ser e compreender típico da existência humana. Disto, resultará uma ontologia fenomenológica e um método ou uma hermenêutica fenomenológico-existencial.

Por conseguinte, a ênfase de nosso trabalho não se define como uma reflexão exaustiva das correntes críticas literárias que predominaram ao longo da existência da disciplina Teoria da Literatura. Torna-se necessário, assim, esclarecer, inicialmente, o porquê da adoção do ponto de vista metodológico para o tema que nos propomos a investigar: a hermenêutica filosófico-literária.

Destarte, é mister abordar o problema da diferenciação entre análise e interpretação, no estudo da narrativa, em conformidade com a prática hermenêutica, a fim de se demonstrar que o processo hermenêutico requer, não apenas a *aná-lysis*, a decomposição do todo em partes, mas a reconstituição ou recomposição das partes num outro todo significativo. E é neste aspecto que a nossa proposta opta pelo procedimento interpretativo do texto literário. Por sua vez, o procedimento interpretativo implica um método que entenda a compreensão do texto como parte de um processo hermenêutico, em detrimento de um outro método, de estirpe cartesiana, que submeta a obra aos seus pressupostos normativos. Além disto, um método que não se estabeleça *a priori*, mas que também se afaste do perigo de um desconstrucionismo que venha a culminar na ausência de todo e qualquer sentido ou significado. Em suma, de um processo hermenêutico que institua uma interpretação ou reinterpretação do texto, conforme comenta Fernando Bastos:

“De fato, a experiência reflexiva do *lógos* ou da linguagem dialógica, como interpretação ou reinterpretação, ao prever a estrutura da interrogação e a ação do diálogo, implica inevitavelmente uma ruptura que, ao romper, desconstrói. Esta desconstrução, porém, assimila e estabelece as perspectivas precedentes, fazendo com que o diálogo, agora então hermenêutico, venha reconstituir, reinventar e reapropriar, historicamente, os sentidos e significados da compreensão e da historicidade da existência humana.”⁶

Ou, nos dizeres de Juventino Caminero:

“A leitura implica a configuração de um segundo texto, que se converte em metatexto analítico-intuitivo; este constitui o primeiro intento de exploração do sentido. É, portanto, a partir de uma segunda leitura que se experimentam as diferentes maneiras de conduzir a exegese do texto.”⁷

Entretanto, a análise pode ser parte de um procedimento interpretativo, desde que avaliada fenomenologicamente como integrante de uma totalidade. Contudo, a análise reducionista, aquela que se fecha em si mesma, restringe-se a um mero mecanicismo em que o todo é compreendido simplesmente como uma soma das partes, ou seja, uma análise que se fundamenta no princípio da decomposição do todo em partes a serem “objetivamente

⁶ BASTOS, Fernando. “Análise hermenêutica: Investigação teórica”. In: *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo, Atlas, 2005, p. 321.

⁷ CAMINERO, Juventino. “Hermenêutica Literaria”. In: *Diccionario de Hermenêutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1998, p. 270.

investigadas”. Desta maneira, ao proceder a análise de um poema, o teórico de tendência reducionista irá certamente decompor o poema em estrofes, as estrofes em versos, os versos em sílabas, as sílabas em fonemas e, assim, sucessivamente, até chegar ao esvaziamento total da significação do poema na sua unidade sîgnica. Não de modo diferente procederá o crítico, também reducionista, ao portar um manual estruturalista de “teoria da narrativa”: esforçar-se-á para decodificar as estruturas, identificar os estatutos da narrativa, enquadrar o texto em alguma tipologia e, enfim, classificar e denominar, incessantemente. Logo, o texto literário não seria objeto de um estudo concreto, mas de uma análise abstrata acerca de um suposto sistema que constituiria as suas relações estruturais.

A obra de arte é uma produção do ser humano e está inserida no que Husserl e Heidegger chamaram de *Lebenswelt*, mundo da vida, o mundo da experiência humana ou da realidade vivida e que se determina, portanto, antes de qualquer tematização conceitual, teórica ou especulativa. Compreender um texto é deixar que o texto fale, que a obra apareça por si mesma como fenômeno, ou seja, como assinala Heidegger, como “aquilo que se mostra por si mesmo”, na sua própria ação e no seu próprio desenvolvimento como um processo que se apresenta à nossa experiência.

Para tanto, não basta ao leitor um método *a priori* que ao texto se aplique. Antes, é o próprio texto que instaura o seu método de leitura e que, no seu processo, na sua fenomenologia hermenêutica, permite à reflexão compreender e interpretar a especificidade e a ligação dos diversos sentidos encerrados no fenômeno literário ou artístico em geral. Como afirma Heidegger, a fenomenologia, sendo hermenêutica, ao perguntar pelo sentido das coisas, permite uma interpretação daqueles sentidos no próprio acontecer do fenômeno literário, sentidos pelos quais a obra se faz inteligível. Deste modo, a fenomenologia é ontologia e, como ontologia, é uma hermenêutica fenomenológica, porquanto, na sua descritividade do método, terá o alcance de um trabalho de interpretação, de acesso ao sentido do fenômeno. Então, é o texto que escolhe o caminho ou o método para que cheguemos até ele, numa interação fenomenológica em que o *métodos* vem a ser o processo em que se conjugam, num todo, o sujeito e o objeto.

Esta concepção difere do que habitualmente poder-se-ia entender como análise do texto, uma vez que rompe com o esquema tradicional por meio do qual se costuma conceber o entendimento humano, qual seja, o esquema sujeito/objeto em que o sujeito se determina como algo distinto dele mesmo, o objeto. De acordo com esta formulação, enquanto sujeito da análise, o leitor do texto se coloca usualmente como detentor de um método capaz de elucidar o objeto, isto é, o texto. No entanto, o maior equívoco deste esquema não se encontra tanto na

adoção de um determinado método, mas na utilização de cunho antropocêntrico de quem o institui e o manipula, de sorte que aquele que analisa (o sujeito) é o detentor do método pelo qual ele se torna apto a assenhorear-se do texto (o objeto). A ênfase deste processo cognitivo se encontra, portanto, sempre no sujeito. A tradição do pensamento moderno se assenta nas premissas cartesianas, segundo as quais, é o método, apriorístico e formal, que determina a realidade e o seu conteúdo. Tais premissas direcionam a visão da modernidade: “possuas o método e serás dono e senhor da natureza”, assegura Descartes no seu *Discurso do método*.

Contudo, toda análise que privilegie um método enquanto condição apriorística de se decifrar um texto literário acaba por submeter a vastidão que é a abertura de um mundo inaugurado pela obra de arte à estreiteza do molde dentro do qual inúmeras possibilidades devem tão-somente encaixar-se. Atento a isto, Giambattista Vico, sem desdenhar da importância e da precisão da matemática, mas contrariamente à posição cartesiana, nos prelúdios da hermenêutica, afirmará, em sua *Ciência nova*, que existem coisas que não podem reduzir-se à evidência racional, à razão necessária e geométrica, à explicação e à análise. Tais coisas, diz Vico, são manifestações ou atitudes humanas fundamentais, como a história, a prudência e também a arte e a poesia (a literatura). O pensador napolitano assevera também que a função da arte é a transmissão de experiência e não a imitação, distanciando-se, assim, tanto da teoria mimética quanto do classicismo racionalista de seus contemporâneos.

Por seu turno, as considerações de Gadamer, em *Verdade e Método*, invalidam a concepção subjetivista e antropocêntrica da existência, uma vez que o ser humano passa não mais a ser entendido como detentor da linguagem, mas como um “ser na linguagem”. Enquanto para a visão de mundo de Descartes o método equivale à verdade, para a historicidade de Gadamer, a relação entre verdade e método é disjuntiva. Quer dizer, a verdade da obra de arte não pode ser atingida através de um método *a priori*. Do ponto de vista hermenêutico, método só pode ser concebido em seu sentido original e etimológico. Método (*metá/hodós*) significa, etimologicamente, “caminho”, “através do caminho”, tendo sido utilizado, na história da filosofia grega, por Aristóteles para expressar o sentido de uma “investigação”, de um “processo”, de uma “interpretação”. Assim, o método só tem validade se efetivado no decorrer do processo, o qual conjuga sujeito e objeto. Só muito depois, com a visão de mundo antropocêntrica do pensamento moderno, é que o método passa a ter a acepção de um programa que regula antecipadamente uma seqüência de operações a se executar e que assinala certos erros a se evitar, com vistas a atingir um resultado determinado e, ainda, um programa *a priori* que, independentemente de sua aplicação, serve, de antemão, a operações que só começam depois de as regras do jogo serem formuladas. À vista disto, o

sentido de verdade da obra de arte adotado pela hermenêutica, de acordo com a linhagem do eixo Heidegger-Gadamer, difere substancialmente do conceito de verdade consagrado pela tradição do pensamento hegemônico em nossa cultura. Enquanto este sentido se remete à noção de *orthótes* (adequação) e de *homoíesis* (correspondência), aquele retoma a concepção de verdade empregada pelos pré-socráticos: *alétheia*, revelação, desvelamento, o que aponta exatamente para uma desocultação do ser, no caso, para uma desocultação da obra de arte. E, de fato, se a obra de arte, o fenômeno estético, manifesta-se como fenômeno, *phainómenon*, isto é, como “aquilo que se está mostrando”, sua irrupção é uma irrupção ontológica.

Muitos estudiosos têm-se preocupado recentemente com um ponto de partida viável para os estudos literários. Entre eles, Leyla Perrone Moisés chama a atenção para o problema da necessidade de uma reescritura da historiografia literária. Não obstante conceitos de extrema importância para a arte, tais como o de “estranhamento” e “desautomatização da percepção”, os próprios formalistas russos, no início do século XX, procurando fugir de um tipo de impressionismo de cunho subjetivista comumente associado à imprecisão, buscaram delimitar o objeto de estudo da literatura, restringindo-o ao que eles denominaram “literariedade”.

A radicalização do referido imanentismo, ou seja, o pretense “em si” da obra, dissociado de seu contexto histórico, nos estudos literários, deu-se, por um lado, com o *New Criticism*, nos EUA, e, por outro, com o Estruturalismo francês. Ao passo que os primeiros representaram uma espécie de tendência contra-revolucionária à crítica marxista, negligenciando por completo o contexto histórico e exigindo objetividade no tratamento da obra de arte literária, os estruturalistas prescreveram um verdadeiro “catecismo metodológico” para a análise das obras de arte, acenando, inclusive, com a possibilidade de realização de uma “Gramática Geral da Narrativa”.

Entretanto, se, por um lado, a designada crítica marxista, ou melhor, o episódio histórico conhecido como “realismo socialista”, pecou por reduzir a literatura a um conjunto de normas sociológicas e políticas, por outro, os imanentistas pareceram ignorar que as obras de arte são produzidas por homens. O Estruturalismo, especialmente no Brasil, aponta Luiz Costa Lima, funcionou como uma espécie de escapismo:

“Ante a paranóia que se apossou do país, onde a tortura, a delação e a insegurança se tornavam as constantes do nosso cotidiano, o estruturalismo, enfatizando a necessidade de conhecer a ‘máquina do texto’, suas combinações

e transformações, serviu de pretexto para o apoliticismo de muitos de seus praticantes.”⁸

O depoimento acima serve para ilustrar como um método analítico, se utilizado de maneira a fazer com que a obra apenas responda aos seus pressupostos, pode ser estéril e redundar, finalmente, no esvaziamento do sentido de uma obra de arte, o que pode, aliás, ocorrer com qualquer método, quando excludente e sectário.

Com as mudanças epistemológicas ocorridas no século XX – dentre as quais, indubitavelmente, uma das mais significativas vem a ser a determinação do homem como historicidade e temporalidade – torna-se impossível prescindir do papel da história nos estudos literários. Deste modo, devem os críticos acerrar-se de cuidados para não cometer os mesmos erros dos movimentos do passado. Se algumas posições radicais atribuíram à literatura a função de reproduzir ou ilustrar didaticamente a realidade, outras desprezaram o papel da história, levando em consideração apenas aspectos lingüísticos estruturais da obra.

Não obstante os equívocos apontados por inúmeros teóricos da literatura, persiste a dificuldade em relação aos estudos da obra de arte literária, o que se manifesta nos mais variados questionamentos, dos quais ressalta-se a maneira de ler um texto, ou seja, a maneira de se apreender o seu sentido. Diante de tantas questões e de tantas teorias que pretendem dar conta do significado de uma obra, o apelo à interpretação feito pela hermenêutica nos parece um caminho, um processo, um método que contribui, sob vários aspectos, no intento de procurar atender os anseios do leitor.

Entrementes, observemos que o apelo hermenêutico consiste em colocar o intérprete, diante do texto, numa posição de jogador. Assim, em *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, Gadamer anuncia o jogo como função elementar na vida do homem. O jogo é um movimento que não está ligado a nenhuma finalidade última e tem a forma do auto-mover-se. O auto-movimento é característica básica do que está vivo, podendo-se estender esta associação simbólica ao fenômeno estético, à obra de arte. O jogo, como a obra de arte, constitui um fazer comunicativo, em que o espectador não é mais um simples observador, e, sim, um participante ativo. Este jogo, então estabelecido entre o intérprete e o texto, tem suas próprias regras. Por conseguinte, o jogador-intérprete sabe que não detém as rédeas do processo. Ele é um parceiro, um co-jogador, não se encontrando, a princípio, em condição privilegiada diante do texto. Rompe-se novamente a concepção da passividade de um texto-objeto em função de um sujeito-intérprete. Todavia, o conceito gadameriano do jogo é

⁸ LIMA, Luiz Costa. “Estruturalismo e Crítica Literária”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 785.

bastante diferente do “jogo livre da imaginação” formulado por Kant. Reconhecendo com Gadamer a historicidade do jogo, bem como os limites impostos pela fusão de horizontes, não se pode conceber que este jogo seja livre, sem regras, menos ainda que ele seja desinteressado. Ao contrário, o apelo hermenêutico em relação ao jogo requer a participação constante do intérprete, exigindo seu comprometimento como co-participante.

A fim de aprofundar as reflexões acerca do conceito gadameriano da obra de arte enquanto jogo, retomaremos posteriormente a questão. A esta altura, basta ressaltar que a revisão de diversos conceitos teóricos empreendida pela hermenêutica contribuiu para uma maior compreensão do fenômeno literário enquanto tal.

Luiz Costa Lima evidencia a importância que tiveram os estudos hermenêuticos no sentido de constituírem uma mudança de paradigma na “análise literária”, como refere o ensaísta:

“O grande serviço prestado pela hermenêutica contemporânea consiste em ultrapassar o psicologismo da *Erlebnis* diltheyana, em desmontar o primado da contemplação, presente na teoria kantiana e pós-kantiana da arte...”⁹

Concordamos com o autor supracitado quando ele defende que a hermenêutica contemporânea aponta para um novo paradigma dos estudos literários. Além disto, contra o “psicologismo” e contra a “contemplação” estética, enfatizamos a importância existencial da noção de compreensão e de interpretação como o modo de ser do homem na linguagem, o que possibilita um novo modo de encarar a linguagem em todas as suas manifestações e, em especial, na manifestação artística.

O método hermenêutico abre uma perspectiva para a interpretação entendida como o desenvolvimento e a efetivação da compreensão, constituindo, assim, “uma teoria geral da interpretação que a faz coincidir com toda experiência humana do mundo”¹⁰, como assinala Vattimo, referindo-se a Gadamer em *Verdade e Método*. Diferentemente dos outros métodos que se propõem a analisar o texto literário, a hermenêutica se nos apresenta como um método fenomenológico-existencial. Método, porque se efetiva no decorrer do próprio processo, ao estabelecer e conjugar sujeito e objeto ou delinear o encontro do intérprete com a obra de arte, no caso, o texto literário; fenomenológico, porque compreender um texto é deixar que ele fale por si mesmo, que apareça como fenômeno, “aquilo que se mostra por si mesmo e a partir de si mesmo”, permitindo à reflexão compreender e interpretar os sentidos encerrados no próprio acontecer do fenômeno ou do texto literário; e existencial, porque as coisas adquirem sentido

⁹ LIMA, Luiz Costa. *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁰ VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999, p. 16.

a partir de sua relação quando compreendidas pela intencionalidade da compreensão da *Existencia*, da existência humana como um projeto, ou seja, o homem como um ser histórico, inserido numa temporalidade e existindo concretamente através da linguagem.

A temporalidade de ser histórico e de existir, por meio da linguagem, significa, como afirma Gadamer, que a linguagem constitui um dado anterior à consciência humana, pois o homem não é, como pretendeu o operacionalismo subjetivo moderno, o senhor da linguagem. Não utilizamos as palavras conforme nossa vontade, nós as buscamos para que elas digam o que queríamos exprimir na nossa compreensão dos significados e dos sentidos dos entes, das coisas. É impossível imaginar um pensamento, qualquer que seja, simplesmente dissociado da linguagem. Daí, a situação de que nós não apreendemos a linguagem, mas passamos a fazer parte dela ou, conforme Heidegger, dela participamos. Em outros termos, a linguagem é a revelação imediata do Ser e, através dela, é que o homem tem acesso ao Ser. Em decorrência disto, nós não apreendemos a linguagem, mas somos apreendidos por ela, passamos a fazer parte dela, porquanto a linguagem conjuga a realidade e o entendimento, o ser das coisas e a compreensão. É isto o que significa a linguagem constituir um dado anterior à consciência humana.

A linguagem adquire, assim, um caráter ontológico, pois, como ressalta Heidegger, em *A caminho da linguagem*, “somos, antes de tudo, na linguagem e pela linguagem”.¹¹ Portanto, dizer que a linguagem é ontológica significa tão-somente que a linguagem é o modo como se efetua a irrupção do Ser, o modo como acontecem os fenômenos. É na linguagem que compreendemos as coisas. Isto é, como diz Gadamer, em *Verdade e método*, “o ser que pode ser compreendido é linguagem”.¹² Desta forma, a linguagem integra-nos ao mundo e até a nós mesmos, pois a linguagem é uma determinação essencial e substantiva do próprio ser do homem. A linguagem revela o nosso mundo, não a objetividade do meio ambiente ou universo científico, mas a totalidade dos significados dos objetos que aparecem no meio ambiente, das coisas que nos cercam.

A afirmação de que a linguagem constitui um dado anterior à consciência humana não implica um caráter metafísico. Metafísica é a dicotomia psico-cognitiva de uma consciência caracterizar-se por ser consciência de alguma coisa, da necessidade de existir como consciência de outra coisa distinta dela mesma. Esta dicotomia ou este dualismo metafísico, esta distinção de um dentro e de um fora, ou seja, de um psiquismo separado do mundo, sujeito cognoscente e objeto cognoscível, é exatamente o contrário do que Heidegger chama

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, Vozes, 2003, p. 191.

¹² GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método* I. Salamanca, Sígueme, 1993, p. 567.

de ser-no-mundo, a totalidade significativa, a “significatividade” relacional do homem como ser-no-mundo: “o todo de relações deste significar chamamos de significatividade”.¹³

O fato de alguém se dispor a interpretar um texto nos leva a considerar o que Gadamer designou compreensão prévia ou pré-compreensão. Somos, enquanto seres históricos, inseridos numa compreensão histórica que existe previamente. Inserem-se, nesta compreensão, preceitos ou pressupostos que trazemos conosco, os quais estabelecem a organização prévia da nossa experiência do mundo, dando-nos um primeiro acesso ao sentido da coisa a ser interpretada. Isto se dá porque o homem, histórico e temporal, pertence a uma determinada tradição. O pertencimento a uma determinada tradição não significa, em absoluto, a aceitação rígida e completa dos preceitos de tal tradição, tampouco quer dizer que o homem seja dela um produto. Apenas indica que um homem, finito e histórico, vive sob o influxo de uma cultura e pertence a um tempo que corresponde ao tempo de sua existência histórica. Aliás, alerta Emerich Coreth:

“... essa compreensão prévia, entretanto, é essencialmente aberta; deve, por conseguinte, ser sempre mantida em aberto, porque em caso contrário, se for fixa e fechada em si, deformará a compreensão da coisa.”¹⁴

Ao deparar-se com um texto a ser investigado, é necessário que o intérprete se disponha a efetuar uma fusão de horizontes, que o seu horizonte se funda com o horizonte do texto, o qual, por sua vez, também pertence a uma dada tradição. Intérprete e texto têm, pois, cada um, o seu pertencimento. Inicia-se um diálogo que culminará na dialética da pergunta e da resposta, isto é, o intérprete interroga o texto ao mesmo tempo em que é por ele interpelado. A este respeito, citamos Richard Palmer:

“A abordagem dialética feita por Sócrates pode servir de modelo para toda a interrogação verdadeiramente dialética, pois na sua oscilação entre o saber e o não saber, no experimentar lúdico do tema através dos seus diferentes ângulos está o desejo de tudo arriscar e de ser instruído pelo próprio tema.”¹⁵

Assim sendo, acreditamos com Gadamer, que a dialética da pergunta e da resposta pleiteada pelo procedimento hermenêutico possui uma analogia, uma similitude, não com a dialética triádica de estirpe hegeliana, mas com um diálogo que é o “método” socrático de indagação. Por meio dele, as respostas alcançadas advêm do diálogo com o próprio texto e não através de um método apriorístico a ele aplicado.

¹³ HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 102.

¹⁴ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo, EPU, 1973, p. 59.

¹⁵ PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa, Edições 70, 1986, p. 235.

No momento em que se interpreta um evento, vários fatores concorrem para a sua interpretação: o contexto previamente revelado, o que se consegue ver previamente e, por fim, o pré-conceito, o pré-juízo, ou seja, o pressuposto, o conceito que nos é dado em nossa situação histórica, o conceito que se tem previamente em confronto com o novo conhecimento que a abertura ao evento se nos dispõe. O que o caminho hermenêutico exige do intérprete é que ele se deixe interpelar pelo novo acontecimento – no caso – o texto, que diante dele se expõe, convidando-o para um encontro dialético. Este encontro pode ter, inclusive, a função de reavaliar os pressupostos do intérprete ou de efetuar um questionamento da tradição em que ele está inserido.

Interpretar um texto é, portanto, interpretar-se. É neste sentido que nos apercebemos de que não somos apenas nós que interrogamos o texto; ele também nos questiona, ele também vem até nós, instaurando-se, assim, um diálogo entre o intérprete e o texto. A isto poderíamos chamar de leitura fenomenológico-existencial: um processo metodológico em que sujeito e objeto se correlacionam. A pergunta pelo que diz o texto, de fato, significa indagar o que o texto quer dizer àquele que o questiona ou, então, que tipo de mudança ocorrerá na sua existência em decorrência desta ou daquela leitura.

Cabe acrescentar que a essência da interrogação é uma exigência de reflexão constante em relação aos conceitos previamente estabelecidos. Diz-nos Gadamer:

“vê-se que há relações dialéticas entre o ‘antigo’ e o ‘novo’, entre o preconceito que é parte orgânica do meu sistema particular de convicções ou opiniões, ou seja, o preconceito implícito e o elemento novo que o denuncia, ou seja, o elemento estranho que desafia o meu sistema ou um de seus elementos.”¹⁶

Saliente-se que o preconceito para Gadamer não é algo negativo, assim como o era para Descartes e para o Iluminismo, não possuindo tampouco a acepção comum de um critério concebido sem exame crítico. Conforme o entendimento de Gadamer, a pretensão do historicismo subjetivista, qual seja, a de superar todos os pressupostos em prol de uma verdade objetiva ou de um conhecimento comprovadamente válido é uma pretensão ingênua. A autêntica intenção da interrogação deve ser sempre a de instigar os preconceitos, a saber, os pressupostos que caracterizam e delimitam uma determinada tradição ou situação histórica.

Partindo desta assertiva, verifica-se que o procedimento hermenêutico baseia-se na essência da reflexão incessante. Nenhum método, mesmo de linhagem cartesiana, por mais clara e distinta que seja a sua evidência, encontra-se dissociado de preconceitos. A própria

¹⁶ GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003, p. 69.

escolha de um método não é aleatória e, em si, já implica a condução ao resultado final da avaliação do objeto. Fugir desta realidade é escamotear a visão de mundo implícita em qualquer método.

Citamos, mais uma vez, Richard Palmer:

“Compreender uma obra é experienciá-la. [...] A experiência é algo que acontece aos seres humanos possuidores de vida e de história.”¹⁷

Reconhecendo, portanto, a obra de arte como fonte de conhecimento, devemos ir ao seu encontro, a fim de que seu sentido se nos revele. Ao diálogo do intérprete com o texto podemos denominar experiência hermenêutica. Tal experiência compreende o que é dito à luz do presente. Toda a interpretação autêntica implica uma “aplicação” ao horizonte presente. Dizer apenas o que uma obra representa, em termos lingüísticos e composicionais, em nada altera a experiência existencial do intérprete, tampouco a ordem de coisas em que ele se insere. Realizar a leitura interpretativa da obra de arte como experiência hermenêutica constitui uma forma de superação da alienação histórica sem, contudo, incorrer no erro de conceber a obra de arte como um mero reflexo da realidade vigente.

Assim, constituindo a interpretação toda e qualquer experiência do mundo, não podemos, pois, dissociá-la da historicidade da experiência humana. A interpretação é um componente existencial do ser humano e como tal é histórica, o que faz com que todo e qualquer ato de interpretar pressuponha seus horizontes. Quer dizer, para a hermenêutica do eixo Heidegger-Gadamer, as interpretações devem ser definidas por horizontes de sentido e devem ter lugar entre dois horizontes, o do texto e o do intérprete. Os horizontes colocam limites (limites, ressalte-se, no sentido de referenciais) à interpretação e formulam a base para ajuizar a veracidade histórica das interpretações. Os limites da interpretação, instituindo uma historicidade ao ato de interpretar, impedem que a interrogação hermenêutica e sua conseqüente desconstrução resultem num desconstrucionismo. Este, ao negar quaisquer limites à interpretação, definirá as diferentes interpretações ou leituras do texto como “o nascimento do autor”, o que acarreta inevitavelmente a chamada “morte do autor”. Mas, pelo contrário, os horizontes da interpretação levam ao que Gadamer chama de “consciência de efetividade histórica” ou de “história efetiva”. Quanto à “consciência de efetividade histórica”, esclarece-nos o próprio Gadamer:

¹⁷ PALMER, Richard. *Op. Cit.*, p. 233.

“É bem verdade que o objeto histórico, no sentido autêntico do termo, não é um ‘objeto’ mas a ‘unidade de um e de outro... [da realidade histórica e da realidade da compreensão histórica]. Ele é a relação, isto é, o ‘pertencimento’ pelo qual ambos se manifestam: a realidade histórica, de um lado, e a realidade da compreensão histórica, de outro. É essa ‘unidade’ que constitui a historicidade originária em que se manifestam, obedecendo ao seu mútuo pertencimento, o conhecimento e o objeto históricos. Um objeto que nos chega através da história não é simplesmente um objeto que se possa discernir de longe, mas sim o ‘centro’ no qual o ser efetivo da história e o ser efetivo da consciência história aparecem.”¹⁸

Uma leitura pautada na interpretação, que considere a existência e a experiência humanas, passa necessariamente por uma reflexão filosófica e, no caso, por uma reflexão filosófica que se correlaciona com a experiência estética. Entendemos, pois, que o caráter especulativo da filosofia se vincula à concretude a que se destina a reflexão estética, conforme observou Luigi Pareyson:

“Precisamente porque a estética é filosofia, por isso mesmo ela é reflexão sobre experiência, isto é, tem caráter especulativo e concreto a um só tempo.”¹⁹

O esteta italiano se preocupou ainda com uma “definição” de arte. A respeito, considerou três concepções tradicionais: a arte como fazer, a arte como conhecer e a arte como exprimir. Tais conceituações, em determinados momentos, contrapuseram-se ou se excluíram e, em outros, combinaram-se de várias maneiras. Na Antigüidade, prevaleceu a primeira; no Romantismo, a terceira e, de certo modo, a segunda concepção – arte como conhecimento, visão, contemplação – foi recorrente em todo o decurso do pensamento ocidental.

Côncio da necessidade de se delimitar o que caracteriza a arte, Pareyson afirma que, certamente, a arte é também expressão, mas esta característica não é suficiente para dar conta de sua essência, assim como o aspecto cognoscitivo, também presente na arte, estende-se a outras atividades humanas, não sendo, portanto, restrito à atividade artística.

Considerando-se a primeira concepção da arte, observa-se que seu aspecto original e essencial é o fazer, o “ato produtivo, realizativo e executivo”.²⁰ É, portanto, imprescindível verificar a natureza desse fazer. Existiria uma substancialidade anterior ao processo de formação na obra de arte?

Segundo a teoria estética de Pareyson, ou seja, a designada teoria da formatividade, não existe esta abstração do processo artístico. A teoria da formatividade, ao contrário, passa a

¹⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Op.Cit.*, p. 71.

¹⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, s.d., p. 19.

²⁰ *Ibid*, p. 31.

ênfatizar o próprio processo no que ele tem de inventivo, realizativo e *poiético*. O fazer aqui resgata o sentido grego do verbo *poiéin* (produzir).

Deste modo, o processo artístico não executa o já idealizado e pré-estabelecido, mas estabelece e “inventa”, fazendo o modo de fazer. Conclui-se, daí, que a obra de arte não pode ser simplesmente expressão imediata de uma subjetividade do poeta, a menos que esta subjetividade seja também invencionada, fingida na própria execução da obra e, portanto, já se diferencie da subjetividade do artista. Menos ainda poder-se-ia sustentar que a obra de arte fosse mera cópia de uma dada realidade histórica e social, a não ser que se admitisse, à revelia da própria *mimesis* aristotélica, resvalando para uma posição platônica, que o artista imitasse o originado, e não o originário. Sobre o aspecto inventivo da obra de arte, esclarece o autor de *Os problemas da estética*:

“A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.”²¹

Assim, dado que não há arte antes do fazer artístico, também não pode haver um sentido que preexista à execução da obra. Para interpretá-la, portanto, não é lícito que se lhe imponha um programa com o objetivo de “fazê-la falar”, uma vez que também não existe um sentido preexistente à sua leitura. A revelação do sentido da obra, a que nos referimos anteriormente, não diz respeito a um possível “esclarecimento” de um sentido oculto à obra. Como mistério, a obra se reserva o direito de revelar-se ao mesmo tempo em que se esconde.

Acerca do mistério que envolve a obra de arte, entendemos que a interpretação procura exprimir, numa linguagem lógico-discursiva, o que a poesia já exprimira simbolicamente. Neste sentido, poderíamos afirmar que a interpretação sempre será, por seu caráter alegórico, insuficiente, posto que suficiente e irretocável é a própria poesia. Ou, conforme alerta Eudoro de Sousa, manifestando a impossibilidade de indefinidamente alegorizar mitos ou interpretar poesias:

“... pois alegoria e interpretação, o que fazem é instalar-se nas pausas do irrazoável silêncio, que, não sendo as de um pensamento racional, lógico-discursivo, não admitem substituição por palavras definidas e recortadas na sonoridade sem silêncio do discurso.”²²

²¹ PAREYSON, Luigi. *Op.Cit.*, p. 32.

²² SOUSA, Eudoro. “Arte e escatologia”. In: *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 177.

Haveria oposição entre o silêncio e a palavra na poesia, ou o símbolo seria a reintegração do silêncio à palavra, ou melhor, a sua reabilitação? O silêncio, parte integrante da palavra, em especial da metáfora, a palavra poética, é o pedaço indecifrável da poesia e reside, não no intervalo entre uma palavra e outra, mas na própria palavra. Com isto, confirma-se o pensamento de Eudoro de Sousa de que a poesia é mistério. No entanto, é necessário que se esclareça: a poesia é mistério e não enigma. Saiba-se a solução para o enigma, e ele é decifrável. Com o mistério não, pois, ao nos envolver, ele silencia e fica indecifrável. Diz-nos Eudoro de Sousa:

“... talvez o poeta não use as palavras sendo porque não saiba dizer de outro modo o que por palavras não disse. O poema autêntico é a invocação de um mistério.”²³

Diante de tal constatação, qual seria, então, o papel da interpretação? Em outras palavras, na impossibilidade de percorrer os caminhos que nos levam ao “sentido recôndito” da obra de arte, seria inútil a tarefa do intérprete? Certamente não, uma vez que, se a poesia suscita em nós a dúvida, inquietando-nos, é por sua própria demanda de sentido que somos levados a interpretar, a alegorizar. Cumpre que estejamos prevenidos, entretanto, do limite para nossa alegorização. Pela própria característica da linguagem lógico-discursiva de que nos utilizamos para “expressar o que entendemos” acerca de determinada obra, ao selecionarmos, excluímos. Contrária é, pois, a natureza da linguagem artística, que, simbolicamente, congrega.

O mistério do fazer poético em relação ao artista encontra-se na mesma proporção que o mistério da interpretação em relação ao leitor. Será também, assim, a interpretação uma invenção, um ato realizativo e “concriativo”?

Os teóricos da Estética da recepção (Jauss e Iser) responderam, de certa forma, a esta questão, formulando que a obra de arte se atualiza, ou, em “bom português”, realiza-se pelo ato da leitura, no horizonte presente e concreto do leitor ou intérprete que, conforme eles, participam da obra através de uma “resposta estética”. Tal estética, à sua maneira, identifica-se (se não coincide) com a noção gadameriana do jogo. Não obstante as diferenças entre Jauss (que centra sua teoria no leitor) e Iser (que enfatiza o próprio processo de leitura), podemos afirmar que a grande contribuição destes teóricos encontra-se em estabelecer que a “comunicação literária” está centrada no processo dialético de relacionamento do texto com o

²³ IDEM. “Mistério e enigma”. In: *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 237.

leitor e na interação entre ambos, que constitui um processo de produção e concretização do sentido do texto, o qual só se constrói e se desvela no ato da leitura. Extingue-se ainda, conforme esta exegese, a concepção de um “leitor ideal” em prol da de um “leitor implícito”. Não é nosso objetivo o aprofundamento de tais conceitos. Estas referências foram feitas com o intuito de fundamentar, sob diversos prismas, a importância de uma leitura que se realize de forma efetiva, alterando concretamente o universo existencial do intérprete, a fim de que este converta, reiteramos, a célebre pergunta “o que diz este texto?” em “o que me diz este texto?”.

2. A situação narrativa

Até o presente momento, esforçamo-nos para estabelecer as diferenças entre o que entendemos como métodos analíticos de investigação literária, de um lado, e, de outro, o que compreendemos como processos interpretativos. Estes, os que procuram desocultar, fazer manifesto o sentido da obra de arte literária, são os que competem ao intento de nosso trabalho. Enfatizamos, assim, a importância de buscarmos os procedimentos interpretativos do texto que nos propusemos a estudar, quais sejam, a busca da relação entre o todo e as partes, bem como a dialética da pergunta e da resposta a ser estabelecida com o texto perquirido. Deste modo, consideramos, até agora, a obra de arte através da teoria da interpretação, tal como propõe a hermenêutica do eixo Heidegger-Gadamer, a nossa metodologia filosófica.

De agora em diante, abordaremos as especificidades do texto narrativo. Para tanto, adotaremos, como ponto de partida, uma teoria da narrativa de caráter analítico, procedimento que não cremos possuir um posicionamento reducionista e que, apresentando como uma de suas características a classificação de narrativas com base na posição do narrador em relação aos eventos narrados, parece-nos coincidir com um dos caminhos do processo hermenêutico. Isto posto, acreditamos que a posição do narrador da teoria, aqui referida, tem determinadas implicações hermenêuticas que pretendemos elucidar nos capítulos subsequentes desta dissertação.

Trata-se de uma tese elaborada por Franz Stanzel, em seus dois trabalhos intitulados, respectivamente, *Narrative Situations in the Novel* (1955) e *A Theory of Narrative* (1986), constituindo este último uma atualização do primeiro estudo, em que o autor considera a “mediação” da representação como característica genuinamente narrativa. Refletiremos, a seguir, sobre o significado desta característica para o gênero narrativo.

Observemos que todo e qualquer leitor que se encontre diante de um texto narrativo é capaz de constatar a existência de um narrador como mediador do processo narrativo. É esta característica genérica que distingue, pois, a narração das demais formas de arte literária.

Diferentemente do drama, em que os personagens se apresentam diretamente, quer dizer, aparecem colocando-se de corpo e voz na trama, nota-se a presença de um mediador no processo da narrativa, mediador que funciona como uma espécie de intérprete (dentro da própria obra) da estrutura pressupositiva do conhecimento definida pela obra, de tal maneira que, não raro, costumamos enxergar um personagem ou um evento qualquer da narrativa através dos olhos do narrador.

O nível e a forma de presença do narrador variam dentro de cada romance ou conto, podendo o leitor aperceber-se dela imediatamente ou não. Entretanto, seja qual for o grau de “intrusão” do narrador, o fato é que sua participação é incontestável, de modo que esta forma pela qual o narrador se apresenta dentro da narrativa é que, segundo nossa compreensão, o que constitui a “Situação Narrativa”. É a situação narrativa que, em grande parte, demonstrará qual o papel do narrador dentro deste ou daquele romance, ou ainda, neste ou naquele capítulo dentro de um mesmo romance, visto que as diversas situações narrativas podem coexistir num mesmo texto, devendo-se, neste caso, verificar qual a situação predominante. Quais seriam, portanto, as possíveis atitudes do narrador em relação aos personagens e aos eventos dispostos na narrativa?

Uma atitude possível é a da onisciência, onipotência e onipresença. Trata-se do narrador que conduz todo o processo narrativo de um único ponto de vista. Esta atitude confere ao narrador a condição de um soberano que se porta na narrativa conforme a sua ideologia, condicionando a ela todo o desenredo. Este narrador tem uma capacidade que as outras pessoas não têm – o acesso a um outro eu – acesso tão irrestrito que o próprio eu não se conhece tanto quanto o narrador, o qual se demonstra senhor do consciente e do inconsciente de cada uma de seus personagens.

Uma outra atitude possível do narrador é a de um distanciamento determinado pelo seu grau de participação na estória. Na verdade, a maneira como o narrador pode exprimir o processo mediativo é demasiadamente ampla.

Através de uma exposição sucinta da tipologia de Stanzel, verificaremos como estas possibilidades de presença do narrador se manifestam, efetivamente, nos textos.

Nos parágrafos anteriores, abordamos duas possibilidades sumárias de atuação do narrador. A delimitação do seu campo de visão ou mesmo de atuação coincide com a sua posição ética e ideológica frente ao universo de sua narrativa. A posição do narrador em

relação ao evento narrado denomina-se *distância narrativa*. Aliado a este conceito encontra-se o de *perspectiva*. Neste caso, a perspectiva pode ser *externa*, quando o narrador se encontra de fora da narrativa, sobrevoando as ações de seus personagens e determinando seus destinos. Trata-se, geralmente, da onisciência, a que nos referimos anteriormente. Noutro caso, a perspectiva pode ser *interna*, quando a experiência do narrador é dramatizada juntamente com a dos demais personagens da narrativa.

Basicamente, distância narrativa e perspectiva são dois dos principais elementos constitutivos da situação narrativa. Stanzel ressalta que cada um destes elementos permite um grande número de atualizações que podem ser representadas como um *continuum* de formas pautadas em oposições binárias do tipo: “ausência/presença” do narrador; perspectiva interna/externa do narrador. As possibilidades de mediação são, portanto, infindáveis dentro da estrutura romanesca, evidenciando-se uma grande mobilidade do círculo tipológico.

A preocupação com a designada mobilidade do círculo tipológico advém da constatação de que as simples relações binárias são insuficientes para atingir a complexidade da estrutura de romances como *The Ambassadors*. Neste tipo de romance, não basta verificar a distância entre narrador e evento narrado, uma vez que, entre estes dois elementos, interpõe-se um terceiro, o refletor, o que modifica, substancialmente, o modo da narrativa.

Norteadas pelos conceitos acima referidos, a tipologia de Stanzel caracteriza-se por três situações narrativas básicas descritas a seguir:

- A situação *autoral* se caracteriza pela criação de uma imagem de autor dentro do livro, resultando na inserção de uma metalinguagem crítica no processo de composição. Esta situação, apesar de originar-se na perspectiva externa (o narrador encontra-se fora do mundo dos personagens), institui uma ruptura com o senso comum, por meio da ironia instaurada na metalinguagem do narrador. Este é o narrador que se dirige incessantemente ao leitor, avalia criticamente seus personagens, explica a escolha de um caminho ou de outro para eles, não se limitando a narrar suas atitudes e pensamentos, mas também interpretando-os. Como exemplo de romance autoral, Stanzel cita *Tom Jones*, do romancista inglês Henry Fielding.
- A situação narrativa de *primeira pessoa* é aquela em que narrador e personagem se identificam, coincidem. Tem-se, portanto, a ilusão de que o narrador é um personagem do mundo ficcional como qualquer outro. Outro

ponto que caracteriza a situação de primeira pessoa é a distância temporal que separa o momento da narração do momento em que os fatos ocorreram. Esta distância normalmente redonda numa estrutura auto-reflexiva da narrativa. Noutros termos, o narrador se desdobra em dois sujeitos: um que vivenciou os acontecimentos passados, e outro que narra reflexivamente estes acontecimentos, interpretando-os. *Moby-Dick* aparece no estudo de Stanzel como exemplo de situação narrativa de primeira pessoa.

- “*Figural novel*” é a terceira situação narrativa descrita pela tese do autor. O adjetivo “figural” deriva do substantivo inglês “*figure*”, cuja tradução corrente para a língua portuguesa – além de seu correspondente direto (figura) – é personagem. Portanto, optamos por traduzir o adjetivo por “personativo”, referente a personagem ou a *persona*. Daí, *situação personativa*, pelo fato de acreditarmos que esta tradução melhor se coaduna com a principal característica desta situação, qual seja, seu caráter cênico e imagético.

A peculiaridade primordial da narrativa personativa é que o narrador mediatizado é focalizado por um “refletor”: um personagem do romance que sente, percebe, mas que não fala ao leitor como um narrador. O leitor enxerga os eventos ou os outros personagens da narrativa através dos olhos deste personagem-refletor. Como, neste caso, aparentemente, “ninguém narra”, a representação parece ser direta. Assim, a característica distintiva da situação narrativa personativa é de que a ilusão da “imediação” é sobreposta à mediação.

Na narrativa personativa, reiteramos, o afastamento do autor tem duas conseqüências diretas: a primeira é a predominância da representação cênica, isto é, ao contrário do que acontece nas demais situações narrativas, o personagem-refletor apresenta-se em cena quase que diretamente. Daí, a segunda conseqüência: o centro de orientação do leitor ou de um observador imaginário da cena fixa-se no aqui e agora.

Uma outra característica básica deste tipo de narrativa é que, normalmente, seu processo de focalização se dá na consciência do personagem-refletor. Sem dúvida, o fato é que esta modalidade de narrativa a qual, segundo Stanzel, tem como exemplo o romance *The Ambassadors*, de Henry James, inova ao tornar a “consciência” humana objeto da representação literária, o que faz com que o foco desta narrativa seja o drama do refletor, e não apenas como, em muitas narrativas tradicionais, uma seqüência de acontecimentos justapostos. Deste modo, o refletor é o “filtro narrativo”, uma espécie de “inteligência

central”, um personagem dotado de diversos pontos de vista, constituindo uma metáfora daquilo que está sendo “iluminado”, ou seja, deliberadamente privilegiado pelo ponto de vista da narrativa.

Relacionamos as características desta situação narrativa, em especial, a refletorização de um objeto, de um evento ou mesmo da consciência de um personagem, a um processo metonímico de composição que, por sua vez, equivale a uma epifania, a saber, à manifestação do significado essencial de um sentido no texto, digamos, uma técnica de “epifanização”.

A adoção de um foco privilegiado nesta técnica literária equivale a um processo metonímico, porque este aspecto privilegiado é uma parte representativa do todo significativo. Observa-se aí perfeitamente o estabelecimento do círculo hermenêutico: o diálogo do todo com as partes. Noutros termos, entendemos que, metonimicamente, o todo está nas partes bem como cada parte, não só é representativa do todo, como também o encerra em si.

E por que este processo metonímico é epifânico? É epifânico, porque seu processo manifesta simbolicamente a natureza ou o sentido essencial de uma coisa, a qual transfigura a sua aparência trivial e habitual em um acontecimento incomum e extraordinário. A epifania mostra a aparência da coisa como aparição da própria coisa, manifesta a coisa como apresentação daquilo que se apresenta e se constitui coisa enquanto coisa. Neste ponto, cabe-nos lembrar o que Heidegger postulou em *A origem da obra de arte*, a saber, o que faz com que um objeto seja artístico é a sua “coisidade”. O acontecimento epifânico é, pois, a aparição do objeto como algo diferente do que se nos apresenta habitualmente, o que se apresenta como o modo de ser de algo determinado e como mundo, ou ainda, o que se apresenta e vem até nós como obra de arte. Diz Heidegger, no seu ensaio intitulado “*A coisa*”:

“Pensar a coisa, como coisa, significa deixar a coisa vigorar e acontecer em sua coisificação, a partir da mundanização de mundo.”²⁴

Concluimos, portanto, que esta epifanização do objeto é a significatividade na qual e pela qual o objeto se faz mundo, o horizonte inteligível a que tem acesso a compreensão do homem. A mundanização é o acontecimento em que o objeto revela o seu ser, o seu significado ao homem e em que este, apreendendo-o por meio da sua compreensão, configura-se no contexto relacional “ser-no-mundo”.

Também é possível relacionar esta epifanização ao conceito de “estranhamento” desenvolvido pelos formalistas russos. A citada noção de estranhamento implica o fato de que a função da arte seja o estranhamento da realidade e não a sua mera reprodução, de que seja a-

²⁴ HEIDEGGER, Martin. “A coisa”. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2001, p. 158.

apresentação e não re-apresentação do sentido do objeto, do sentido da obra de arte enquanto *poiesis*, produção. Nesta acepção, verifica-se que uma das funções da arte seja a desautomatização da percepção efetuada por meio do estranhamento provocado pelo objeto artístico, como ocorre no exemplo citado por Heidegger, em *A origem da obra de arte*, acerca das botas do camponês no quadro de Van Gogh.

Em uma obra de arte, um objeto nunca é descrito ou narrado como algo que se encerra em si. Ao contrário, ele constitui já uma síntese de significados, ou melhor, uma síntese daquilo que Heidegger denominou *Welt*, mundo, aquilo que faz os objetos terem significado, inteligibilidade, em suma, ser.

Conforme anteriormente observado, em seu estudo intitulado *A theory of narrative*, Stanzel revisa e amplia os conceitos instituídos em *Narrative situations in the novel*. A preocupação desse seu estudo mais recente concentra-se, não apenas no aspecto classificatório das situações narrativas, mas na importância da situação narrativa em relação à mediação do narrador e modulação do ponto de vista na narrativa. Segundo ele, o termo “ponto de vista” é um termo precioso que tem sido utilizado normalmente, mas cujo significado não tem sido consistentemente aplicado. Há que se atentar para a diferença entre o significado geral de ponto de vista, qual seja, o de “atitude diante de uma dada questão” e o significado aqui referido, “ponto de partida pelo qual uma história é narrada ou do qual um evento é percebido pelo personagem da narrativa”. A narrativa que privilegia o ponto de vista, ou ainda, a narrativa, como entendemos, multiperspectivada, não reduz o “narrar” à mera transmissão de alguma coisa por meio das palavras, ao contrário, experimenta, percebe, conhece, enfim, interpreta o que acontece no espaço ficcional. Isto é o que ocorre, sobretudo, na situação designada personativa, em que os eventos do universo narrado são refletorizados, focalizados na consciência de um personagem. Este mediador é o conhecedor por excelência da história narrada e não apenas um “contador” de histórias. O personagem-refletor é o da experiência, é aquele que vivencia e, ao mesmo tempo, interpreta a sua própria existência.

A importância do ponto de vista para a narração traduz-se conforme a assertiva de que, de acordo com o modo da narração, chegamos a diferentes interpretações dos eventos na narrativa. Para Stanzel, ocorre na literatura uma mudança histórica que caminhou em direção ao perspectivismo, as várias apreensões das realidades por perspectivas diversas no contexto da narrativa, apreensões ou interpretações que se instituem dentro dos respectivos horizontes, o do texto e o do intérprete.

Levando em consideração as objeções ao conceito de situação narrativa, especificamente no que se refere à esquematização da ação narrativa em um caminho que se

restringe a uma particularidade (a situação do narrador), o autor estabelece uma nova proposta para a definição de situações narrativas, conforme os seus elementos constitutivos, os quais descreveremos a seguir. O “modo”, que seria o conjunto de todas as variações possíveis das formas narrativas entre os dois pólos: narrador/refletor; “a pessoa”, baseada na relação entre o narrador e os personagens ficcionais: ora o narrador existe como um personagem do mundo dos eventos ficcionais do romance, ora ele existe fora desta realidade ficcional. Aqui, cabe uma observação para que não se confunda o elemento “pessoa” da narrativa com o pronome pessoal (de 1ª ou de 3ª pessoa) usado na narração, conforme faz, garante Stanzel, a terminologia tradicional. O critério fundamental deste elemento constitutivo é a identidade ou não-identidade do domínio da existência de cada narrador e dos próprios personagens.

O terceiro elemento constitutivo da situação narrativa – a perspectiva – direciona a atenção do leitor ao caminho em que ele percebe a realidade ficcional. A maneira desta percepção depende essencialmente do ponto de vista segundo o qual a narração é orientada na estória. Assim, uma perspectiva pode ser interna ou externa, dependendo da regulação do arranjo espaço-temporal em relação ao centro ou ao foco dos eventos narrados. Se a estória é representada de dentro, então, a situação perceptiva do leitor é diferente daquela em que os eventos são vistos ou narrados de fora. Como assegura o próprio Stanzel, as situações narrativas são constituídas pela tríade modo/pessoa/perspectiva, observando-se que, no entanto, cada um destes elementos permite um grande número de atualizações distintas que podem ser representadas de diversas maneiras. Acerca da mobilidade do designado círculo tipológico, comenta o teórico:

“O *continuum* de formas resulta da variação das três situações narrativas em direção a um número infinito de formas transitórias e intermediárias. A mobilidade ou dinâmica deste *continuum* são duplicadas: o sistema em si não tem limites categóricos, apenas transições; assim, a situação narrativa de uma obra individual não é uma condição estática, mas um processo dinâmico de constante modulação ou oscilação em um setor determinado do círculo tipológico.”²⁵

3. A situação hermenêutica

“A verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação e ela jamais pode portanto se conciliar com o que eu chamaria o espírito do romance.”

Milan Kundera

²⁵ STANZEL, Franz K. *A theory of narrative*. London, Cambridge University Press, 1986, p. 185.

Em “A herança depreciada de Cervantes”²⁶, Milan Kundera afirma categoricamente: “... para mim, o fundador dos Tempos Modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes”. É evidente que, nesta sua assertiva, o escritor tcheco refere-se ao romance como uma forma de conhecimento, conhecimento substancialmente distinto da forma prescrita para o romance pelo reducionismo esteticista do formalismo literário do mundo moderno, ou melhor, da designada pós-modernidade. Citemos o escritor:

“O romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos Tempos Modernos. A ‘paixão de conhecer’ (aquela que Husserl considera como a essência da espiritualidade européia) se apossou dele então para que ele perscrute a vida concreta do homem e a proteja contra o ‘esquecimento do ser’; para que ele mantenha o ‘mundo da vida’ sob uma iluminação perpétua”. [...] “O conhecimento é a única moral do romance.”²⁷

O conhecimento aludido pelo ensaísta é, em toda a sua amplitude, um conhecimento de ordem existencial que se remete às ambigüidades inerentes à existência humana. Segundo Kundera, compreender, como Cervantes, o mundo enquanto ambigüidade e dúvida, com verdades relativas e contraditórias, exige um esforço tão grande quanto o de compreender, como Descartes, o ego pensante enquanto fundamento de tudo. As verdades relativas e contraditórias no romance são incorporadas por egos imaginários chamados personagens. Estes, muito antes de qualquer pós-modernismo, já apagavam a distinção entre autor e narrador, ao promover a multiplicidade de vozes narrativas e possibilidades de autoria. Como exemplo disto, podemos citar Dom Quixote, o cavaleiro perfeito, louco e ridículo; a bacia de barbeiro vista por Sancho que, para o fidalgo de La mancha, torna-se elmo de Mambrino, evidenciando a disparidade entre as intenções pragmáticas do escudeiro e aquelas tão nobres do cavaleiro.

Para falar sobre romance, faz-se necessário compreender o gênero narrativo como um tipo de arte literária que se caracteriza por um modo diferente de lidar com o conhecimento: a mediação estabelecida pela figura do narrador. Ao ler um texto narrativo, em especial, um romance, o leitor procura compreender os eventos, saber o que se passa com os personagens, enfim, interage com a trama por meio do enredo e das reflexões dos personagens. Esta interação só é passível de acontecer mediante o evento da narração. O leitor busca a estória. A estória passa a existir à medida que é contada, e a maneira pela qual é contada pode alterar significativamente a compreensão do leitor acerca do que chamamos conhecimento da

²⁶ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio do Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 10.

²⁷ *Ibid*, p. 11.

narrativa. Este conhecimento a que nos referimos equivale à decodificação de uma estrutura prévia que existe na narrativa. Noutros termos, o texto (da narrativa) é organizado previamente por um mediador. Este ato de mediação já constitui em si mesmo um ato interpretativo. Ao narrar, o narrador realiza uma operação hermenêutica que consiste na decifração e transmissão da estrutura prévia do conhecimento implícita na obra.

Visto que o narrador é o hermeneuta por excelência, a situação narrativa constitui a condição *sine qua non* do conhecimento presente na narrativa, ou seja, constitui a própria situação hermenêutica. Cremos, portanto, que se determina a pergunta primordial de quem pretende compreender um texto narrativo: qual o papel do narrador no texto e quais as implicações hermenêuticas de sua posição diante da narrativa?" Por outro lado, acreditamos que, se um leitor, ao final de seu exercício de exegese, não for capaz de compreender o estatuto do narrador, sua leitura terá sido improfícua, do ponto de vista da interação leitor/texto, ou seja, seu horizonte de leitor não se terá integrado, tampouco se terá fundido com o horizonte do texto. Assim, nesta leitura não hermenêutica, o leitor limitar-se-á ao enredo, não atingindo o modo de construção da narrativa e, conseqüentemente, a sua interpretação.

O procedimento interpretativo ou hermenêutico difere do método analítico no que diz respeito ao âmbito cognitivo da relação sujeito/objeto. De acordo com a epistemologia tradicional, o sujeito que busca o conhecimento deve, a todo custo, perseguir a objetividade e a neutralidade em relação ao objeto analisado, de modo a não interferir no resultado da investigação e efetuar a devida explicação do objeto. No entanto, de acordo com o âmbito cognitivo do método hermenêutico, o conhecimento advindo do texto depende também de quem interpreta e da forma pela qual se interpreta. Dá-se, assim, o que Gadamer chama de fusão de horizontes, no caso, dos horizontes do texto e do intérprete.

Além disso, interpretamos tudo, inclusive, a própria explicação.* A dicotomia explicação/compreensão postulada por Dilthey, para as ciências naturais e ciências humanas, respectivamente, é rejeitada por Heidegger, que vê na compreensão o modo de o homem captar todo e qualquer significado e sentido das coisas. Por conseguinte, o processo hermenêutico de um texto literário não se dá mediante a análise categórica da explicação, na

* Lembramos que o novo espírito científico em vigor atesta que toda e qualquer postura cognitiva advinda do homem é uma interpretação. A ciência atual assevera que não há fundamentos absolutos, de tal maneira que um objeto ou um conceito físico não é dado senão pelo método experimental utilizado pelo observador. Quer dizer, sem o homem, sem o fator antrópico, sem o observador, não é possível aludir a qualquer tipo de objetividade, pois o que é observado depende sempre da forma de observação proveniente do observador. Deste modo, sendo o objeto determinado pelo observador, por aquele que interpreta, podemos afirmar que, do ponto de vista científico, toda explicação é um tipo de interpretação.

qual o texto transforma-se em um objeto conceptual. O processo hermenêutico se institui por meio de uma compreensão que, ao tornar-se interpretação, procura desvendar o significado não explicitamente presente do que já está formulado. Citemos o próprio Heidegger:

“O compreender é sempre afetivo. Se nossa exegese faz dele um existencial fundamental, com isto, indicamos que concebemos o compreender como um modo fundamental do ‘ser-aí’. Ao contrário, se o ‘compreender’ é uma forma possível de conhecimento entre outras, diferente, por exemplo, do explicar, temos de fazer a sua exegese, da mesma maneira como a do explicar, como a de um derivado existencial que se enraíza na compreensão primária do ‘ser-aí’.”²⁸

Atente-se para o fato de que o significado do termo “afetivo”, para Heidegger, não se restringe ao que comumente consideramos como “afeto”, na acepção comum de afeição, estima, antes, ao que em geral se refere à esfera das emoções; o afetivo não é algo que se localiza no “interior”, mas o modo básico de nossa existência em virtude do qual e de acordo com o qual estamos sempre em nossa relação com os entes e em nossa relação com nós mesmos. Portanto, o que Heidegger chama de situação afetiva indica a estrutura emotiva da existência humana em geral.

Desta forma, a dimensão interpretativa de um objeto constitui, em última instância, a ruptura com o mito da neutralidade científica. Transportando-nos para o universo literário, tal assertiva se nos afigura ainda mais nitidamente: o narrador é um hermeneuta, na medida em que seu papel em relação aos eventos narrados é múltiplo e variável. A significação do evento narrado depende, neste caso, das possíveis interpretações do narrador, evidentemente, desde que sejam determinados os horizontes da interpretação e seus respectivos limites. Sem isto, cair-se-ia na desconstrução radical, no desconstrucionismo.

Determinados, pois, os horizontes de interpretação e seus respectivos limites, quer dizer, suas respectivas referências, o narrador não detém um conhecimento total e totalizante da narrativa, uma vez que ele se dispõe, de início, como um intérprete, refletindo uma experiência narrada. Isto faz com que se torne possível questionar o conceito tradicional de verdade na estrutura da obra. A bem saber, de uma verdade entendida como adequação e como correspondência lógica, adequação do intelecto e da realidade. Portanto, de uma verdade que é uma propriedade dos juízos que podem ser verdadeiros ou falsos, dependendo da correspondência entre o que afirmam ou negam da realidade a que se aplicam: de uma verdade lógica e formal, a-histórica e absoluta. Sem dúvida, esta verdade da correspondência que se processa como uma adequação mental possui seu critério de validade, ou seja, da

²⁸ HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 160.

verdade que é estabelecida logicamente. A verdade lógica, porém, só se estabelece depois do desvelamento da verdade ontológica. A verdade da narrativa se instaura para além de uma correspondência, de uma adequação lógica, porque se define como um desvelamento de sentidos provenientes do texto, desvelamento que se instaura na abertura existencial do intérprete e que se manifesta historicamente. Logo, o observado não é um dado, não é uma objetivação de uma experiência isenta de seus elementos históricos, como querem o método e a análise científica, mas um *constructo* determinado hermenêuticamente numa situação histórica pela compreensão do intérprete. A verdade advinda da interpretação não é uma verdade indiferente à experiência da consciência de eficácia histórica, prescrita e exigida pela hermenêutica de Gadamer. A verdade hermenêutica se efetiva com seus limites ou seus referências de horizontes assentados pela epocalidade histórica e também pela fusão de horizontes, fatores condizentes para a efetivação de qualquer experiência hermenêutica. Por sua vez, a fusão de horizontes é a realização de um ato de compreensão em que o horizonte do texto interpretado não pode ser compreendido sem o horizonte próprio do intérprete, isto é, sem que os dois horizontes se fundam. Reiterando, as possíveis interpretações decorrentes da leitura de um texto devem, conforme a perspectiva proposta pelo autor de *Verdade e método*, ter lugar entre dois horizontes, o do texto e o do intérprete, numa fusão de horizontes. Como diz Susan Heckman:

“A posição de Gadamer implica que os actores [os intérpretes], tal como os autores de um texto, não fixam o sentido de duas acções; antes, elas são determinadas pela fusão entre os horizontes de sentido do intérprete e do actor.”²⁹

Em seguida, a mesma autora adverte:

“... a compreensão da acção [da interpretação], não é nem uma apropriação dos conceitos dos actores nem a imposição das categorias dos intérpretes, mas uma fusão dos dois numa entidade distinta: a interpretação. Esta posição revela que tanto a abordagem rotulada de ‘autonomia semântica’ e como a dos cientistas sociais interpretativos [dos teóricos ou críticos literários] acentuam apenas uma metade da dialética da interpretação.”³⁰

Desta maneira, podemos ver nitidamente como a noção de “eficácia histórica” de que fala Gadamer institui a compreensão da realidade histórica e evita os extremos dos radicalismos objetivistas e subjetivistas. Susan Heckman afirma ainda que os desconstrucionistas radicais, que negam qualquer limite à interpretação, têm de aceitar a

²⁹ HECKMAN, Susan. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento*. Lisboa, Edições 70, 1990, p. 206.

³⁰ *Ibid*, p. 208.

conclusão de que, ao interpretar, “qualquer coisa serve”.³¹ Não é o que postula Gadamer, quando aponta para os limites e para a fusão de horizontes. Mas, posso abrir mão da minha subjetividade, da minha historicidade, a fim de adentrar a subjetividade do outro para, enfim, compreendê-lo? Assim, como o que busco compreender conformou-se historicamente, pertencendo a uma epocalidade e constituindo o seu horizonte próprio, também aquele que procura descobrir o sentido das coisas é plasmado por seu horizonte. A isto Gadamer designou “pertencimento”. O pertencimento a uma tradição é um fator essencialmente constitutivo da existência histórica:

“... não existe nenhuma compreensão ou interpretação que não ponha em jogo a totalidade dessa estrutura existencial.”³²

Assim como o texto existe, existe o intérprete; observador e observado pertencem a um terceiro horizonte que os engloba. A interpretação constitui a fusão que acontece no seio da linguagem. Porque cada um consiste numa historicidade, tal fusão se dá numa relação dialógica. Daí, configura-se a dimensão comunicacional do diálogo na existência humana. Entretanto, cabe salientar que a compreensão manifesta pela linguagem não torna a linguagem um mero instrumento de comunicação, já que seu caráter é ontológico. Assim sendo, a linguagem é o que permite efetivar a compreensão, instaurando sentido, revelando o ser das coisas que vêm ao nosso encontro, como assevera Heidegger, e fazendo com que compartilhemos com o outro as nossas interpretações do mundo.

Compreendendo, deste modo, o gênero narrativo, em particular, o romance, é possível duvidar de seu caráter gnosiológico, de sua cognição? Ou será que a única maneira possível de conhecer é reduzir o mundo a um simples objeto de exploração explicativa, normativamente técnica e matemática, excluindo o mundo concreto da vida de que falava tanto Dilthey como Husserl?

Quando procuramos ler um romance, adentramos o seu mundo imaginário e simbólico. E não o fazemos por diletantismo. Ao contrário, buscamos ali, na “representação”, ou melhor, na apresentação do outro, o elo que nos vincula a ele ou que funde as nossas experiências de vida. Buscamos as respostas para as indagações que procuramos em nós mesmos e que, enclausurados em nosso ego, tornamo-nos incapazes de encontrar. As respostas para o mundo da vida não são nem prontas nem exatas quanto aquelas que as normas e as máquinas demandam. Só são atingidas pelo diálogo e pela interação com o ponto

³¹ *Ibid*, p. 267.

³² GADAMER, *Hans-Georg. Op. Cit.*, p. 58.

de vista (no sentido lato) de outrem. A palavra que melhor define nossa relação com os outros é mediação. A mediação caracteriza-se essencialmente pela sua incompatibilidade com o regime totalitário (assim como o romance, segundo garante Kundera), o qual exclui toda a relatividade, toda a dúvida e toda a interrogação que permeiam a existência humana.

Este espírito de complexidade do mundo do romance nos leva a crer que só é possível ter acesso ao conhecimento por ele suscitado através da interpretação. O romance exige ser interpretado, interpretado da maneira como propunham Novalis e todos os outros românticos alemães, interpretar, romantizar, transformar o mundo em um acontecimento interpretativo. E o primeiro passo para interpretá-lo é participar do jogo estabelecido pela situação narrativa. A situação narrativa parece-nos, portanto, coincidir com a situação hermenêutica do romance, que consiste numa condição suscitada pela narrativa. Mais que isso, exige alguma forma de interpretação. Esta demanda baseia-se na característica que é própria à arte: seu sentido recôndito. À hermenêutica cabe a tarefa de realizar esta mediação da narrativa.

Ligada, senão etimológica (*hermenéia* = interpretação), ao menos simbolicamente ao deus Hermes, o deus mediador entre os dois mundos – o dos vivos e o dos mortos – a palavra hermenêutica se remete a uma tarefa de interação produtiva da interpretação, necessária em função da pluralidade de sentido existente em qualquer texto. Trata-se da decifração de sentido do que não pode ser prontamente apreendido (em seu sentido literal), ou seja, o que revela o seu sentido, não de forma imediata, mas mediatizada.

Depreende-se daí que existe na linguagem, em especial na linguagem artística, uma espécie de fratura, uma fragmentação entre o que está dito e o que se esconde por trás do que está dito. Não há, portanto, uma identidade imediata entre a linguagem, o pensamento e o ser. Vale ressaltar, entretanto, que esta fragmentação não constitui uma dissociação total. Noutros termos, supõe-se que exista um elo original que possibilita uma identificação entre a palavra e a coisa por meio da interpretação ou do preenchimento deste espaço em branco, o que corresponderia a uma lacuna potencialmente produtiva. É neste espaço que deve atuar a interpretação. Esta será sempre simbólica, no sentido de reunir as partes fragmentárias, reconstituindo um novo sentido para o texto.

Luis Garagalza³³ afirma que, no pensamento de Heráclito, a indiferença mítico-mágica entre a palavra e a coisa já havia sido abolida pela reflexão sobre o “*logos*” da linguagem e sobre a legalidade que rege o cosmos. Depois desta ruptura, o que há é uma identidade “mediata” e, por isso, oculta, pois, ao se dizer algo, a dicção é simultaneamente

³³ GARAGALZA, Luis. “Hermenéutica Literaria”. In: *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1998, p. 252-262.

descobrimto e encobrimento, tem um sentido que transcende o dito, um sentido oculto que se atinge por meio da metáfora.

Ainda em consonância com o estudo acima citado, a doutrina heraclítica, mesmo dissolvida nos sistemas da filosofia clássica, será retomada pelo diálogo socrático:

“... podemos considerar como outra das raízes da hermenêutica: a noção socrático-platônica de diálogo com a primazia que nela se concede à pergunta nascida da aporia.”³⁴

O estudioso afirma ainda que a base de todo o pensar é uma dialética (um jogo) de pergunta e resposta que transcende sempre o propriamente dito. Entender de fato uma proposição equivale a reconstituir a pergunta a que a proposição responde, uma pergunta que se estende, pois, a pelo menos um intérprete. Assim, este jogo, como qualquer outro, é sempre compartilhado. A literatura, particularmente, a arte do romance, apresenta-se-nos enquanto forma de conhecimento, uma forma de experiência não metódica que aconteceria no “mundo da vida”. A experiência humana insere-se, deste modo, na compreensão, que, por sua vez, participa do círculo hermenêutico. À estrutura de conhecimento instaurada pelo romance equivale uma compreensão prévia a ser decifrada no ato interpretativo. Compreender, portanto, é ver algo como texto, desabsolutizando-o, conferindo-lhe *status* de resposta a uma pergunta prévia. A busca hermenêutica não é por uma resposta, mas por um questionamento original e originário. Mais uma ontologia pode-se depreender daí: o ser humano não é tão-somente aquele que é capaz de responder a uma questão, mas, sim, aquele que se mostra disposto a indagar, a buscar o fenômeno. O fenômeno, contudo, não se reduz à aparência, tal como constatamos na tradição filosófica. Consiste numa aparição que aparece e desaparece, mostra uma face, ocultando a outra: consiste numa *a-létheia*. A linguagem é o fenômeno por excelência. Ela faz brotarem as palavras sem que elas se reduzam à parte visível da enunciação. Abrange também o invisível. O silêncio pertence à linguagem na mesma medida em que o dito:

“Compreender um enunciado não é captar só o que se diz, a opinião do autor ou referente, senão também o que quer dizer.”³⁵

Compreender é estabelecer relação com o mundo, e o mundo abrange uma totalidade de significações e não meramente de coisas.

³⁴ GARAGALZA, Luis. *Op. Cit.*, p. 252.

³⁵ GARAGALZA, Luis. *Op. Cit.*, p. 259.

Esta concepção da arte, da literatura como forma de conhecimento do real vai de encontro à noção platônica da arte, segundo a qual a arte, a poesia, fundamenta-se na *mimesis*, entendida esta como imitação. Segundo Platão, a atividade poética é inequivocamente mimética, no sentido de *imitatio*, pura repetição das coisas que, por sua vez, repetem as idéias, as formas arquetípicas. Assim, a imitação artística resulta em uma dupla imitação, numa imitação de uma imitação. A passividade da atividade artística pelo *miméthes* assume o estatuto de simulacro, de mera aparência, criação de imagens e não de coisas reais. Nesta linha, o pintor só reproduz a aparência do objeto construído pelo artesão. E o poeta só copia a aparência, como ilusão, dos homens e de suas atividades, sem aperceber-se realmente das coisas que imita e sem a capacidade de realizá-las. Mesmo que, como no *Íon*, seja ele tomado de “entusiasmo”, de uma inspiração divina que lhe permita, portanto, alcançar a mais alta verdade, sua possessão não é realmente uma arte, uma *téquene*, visto que não produz de fato nenhum conhecimento.

Aristóteles, por sua vez, também admite o caráter mimético da arte, sem, contudo, depreciá-lo, pois, nele, a *mimesis* não é entendida como cópia, mas como recriação e aprimoramento da natureza. Desta forma, a arte é uma espécie de segunda natureza, e a operação artística, por ser um prolongamento da atividade natural, executa o que a natureza é incapaz de executar, quando não a imita. No entanto, neste caráter tão positivo da produtividade artística reconhecida por Aristóteles, persiste a tendência metafísica, pois, na imitação artística, a natureza imitada é a do ser originário e essencial, as formas, os arquétipos inteligíveis e universais. Quer dizer, a atividade artística, fazendo emergir e transparecer, na obra de arte, o universal no individual, o inteligível no sensível, a forma na matéria, manifesta a essência arquetípica contida na natureza de maneira melhor do que a natureza mesma. Por conseguinte, para o estagirita, o que a arte faz é atualizar, de outro modo, num outro ente originado, a mesma essência universal.

A estética kantiana, por seu turno, estabelece-se a partir do princípio de que o propriamente artístico é o aporte subjetivo da razão, de uma expressividade artística *a priori*. A beleza da obra de arte não é intrínseca a ela mesma, mas inerente a um juízo reflexivo, a juízos sintéticos *a priori*. É, portanto, a razão transcendental instituída no sujeito cognoscente que determina o belo na natureza e no objeto artístico.

Nenhuma destas noções dá conta do sentido da arte como instância de conhecimento ontológico e existencial, de produção da verdade como desvelamento do Ser. Todas elas, ao contrário, supõem haver um tipo de saber superior ao “mundo da vida”, à experiência concreta dos entes, das coisas. Cabe à reflexão estética, conforme nosso entendimento,

devolver os poetas à República, ou melhor, a República aos poetas, aos “legisladores da humanidade”, como queria Shelley, esperando que realizem, neste espaço simbólico, a reconciliação do conhecimento e da razão com a existência, com a vida.

Contudo, para que a noção de arte como produção da verdade, enquanto desvelamento do Ser se instaure na experiência estética, é necessário que se desvincule da concepção científica como verificabilidade metódica ou como demonstração lógica das coisas objetivadas e passe à ambiência da linguagem como lugar da própria obra de arte, como lugar do mundo histórico e cultural e como lugar do mundo da vida ou *Lebenswelt*. Em *A origem da obra de arte*, diz Heidegger:

“A verdade de que aqui se fala não coincide com o que se conhece comumente por este nome e que se atribui como uma qualidade ao conhecimento e à ciência [...] a verdade é a desocultação (*die Unverborgenheit*) do ente como ente. A verdade é a verdade do Ser.”³⁶

4. A situação narrativa em *Perto do Coração Selvagem*

No item 2 deste capítulo, procuramos explicitar as diferentes situações narrativas consideradas por Franz Stanzel, levando em conta o traço distintivo da narrativa: presença do narrador/mediador. No item seguinte, estabelecemos a importância da verificabilidade da situação narrativa no que diz respeito à elucidação do sentido de um texto narrativo. Com isto, intentamos conceber o “saber” do narrador, isto é, seu conhecimento acerca do universo narrativo como fator fundamental para a interpretação do romance. Porquanto, o modo de narrar, assim como a perspectiva assumida pelo romance tem implicações hermenêuticas que julgamos de extrema relevância para a nossa abordagem.

A partir deste item, pretendemos dar início ao estudo propriamente dito da narrativa em *Perto do coração selvagem*. Para tal, defendemos que a ambiência narrativa do romance desenvolve-se predominantemente de acordo com a situação narrativa que traduzimos por “personativa”. Nossos esforços voltar-se-ão agora para demonstrar, no texto, nossas afirmações.

O primeiro capítulo do romance (“*O pai*”) traz à tona um narrador diferente do habitual. Ele não nos oferece uma visão panorâmica da estória que começará a narrar, tampouco nos situa no tempo ou no espaço em relação à narração, como também não se

³⁶ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa, Ed.70, 1990, p. 66.

dispõe a caracterizar a protagonista Joana. Deste modo, temos a impressão, inicialmente, de que quem está narrando é a própria Joana.

No entanto, logo percebemos que o pretense “modo de narrar” de Joana também se diferencia daquilo que, normalmente, é adotado como procedimento aplicado a uma narrativa. Em relação à expectativa que se tem diante de um narrador que se propõe a contar uma estória, Joana coisa alguma nos revela sobre sua vida ou em que circunstância se desenvolve a trama. Em suma, Joana também não narra, apenas mostra. Todavia, não basta afirmar que Joana mostra, porque seu modo de mostrar também não coincide com as maneiras habituais engendradas pelas narrativas tradicionais, quais sejam, as de descrever as coisas. Ao contrário, aqui os eventos não são mostrados diretamente, mas indiretamente, por meio de um “filtro” narrativo. Procuremos deslindar em que consiste este filtro narrativo.

Não há dúvida de que nós, leitores, sentimos falta de um narrador que atenda nossas expectativas. Entretanto, tudo o que conseguimos apreender são apenas as sensações da menina Joana ou, talvez, o “fluxo” de sua consciência, “iluminado por um refletor”. É possível, a esta altura, entender que não é a menina Joana que narra, mas, antes, que o evento narrado é refletido na sua consciência. Entre narrador e evento narrado, interpõe-se um refletor, no caso, “Joana-menina”. A presença da criança é dramatizada de tal maneira que a linguagem de que ela participa é peculiarmente infantil:

“A máquina do papai batia tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa.” (p. 13)

Nossa primeira conclusão é, pois, de que há um afastamento substancial do narrador e, como conseqüência, a adoção do ponto de vista de um personagem, no caso, Joana, através de um refletor. O termo refletor sugere a iluminação de um ponto, suscitando-nos a idéia de um palco que se abre à nossa frente, apresentando uma cena por meio da adoção de um ponto de vista deliberadamente privilegiado. A relação a ser estabelecida, na perspectiva do estudo do narrador na obra, passa a ser não mais binária (narrador/evento), mas ternária, levando-se em consideração um terceiro elemento, o refletor, que assume a condição de uma espécie de mediador entre os dois primeiros.

O que acontece nesta narrativa é o que Stanzel descreve como “*figural novel*”, cuja principal característica – o afastamento do narrador em favor do refletor – apresenta como conseqüência direta uma forma cênica de representação, fato que obriga os olhos do leitor a se fixarem no aqui e no agora. O recurso consiste no que poderíamos denominar “*ante oculus*

ponere”, pôr diante dos olhos, por oposição ao modo de narrar do romance tradicional, qual seja, o de privilegiar a sucessão ou a justaposição dos acontecimentos da narrativa. Este recurso narrativo – “*ante oculus ponere*”, que consta de diversos manuais de literatura como oriundo do barroco, é retomado freqüentemente pela literatura do século XX. Acrescem-se a estas características a oralidade e a dramaticidade, relegadas a um segundo plano pelos romances tradicionalmente descritivos.

Oralidade e dramaticidade se nos apresentam como formas de presentificar todos os acontecimentos, sejam eles passados ou presentes, narrados ou encenados. Inevitavelmente, conclui-se que esta maneira de “mostrar” faz com que o romance deixe de ser um gênero meramente narrativo (na acepção tradicional do termo) e passe a ser um gênero predominantemente dramático. É neste sentido que entendemos a afirmativa de Lubbock³⁷, segundo a qual, a partir de Henry James, o gênero narrativo do romance sofre uma radicalização da sua função dramática, assumindo o ponto de vista como uma função dominante da narrativa.

Observa-se, sobretudo, a substituição da narrativa progressiva de eventos consecutivos pela justaposição descontínua de imagens e, ainda, a adoção de uma perspectiva privilegiada para “narrar” a estória, transformando as páginas do livro num palco onde o que se encena é anteriormente “filtrado” por um dos personagens.

Ao contrário do que ocorre nas outras situações narrativas (situação de primeira pessoa ou situação autoral), em que o narrador encontra-se inequivocamente presente na imaginação do leitor, na aqui designada situação personativa, o leitor tem a ilusão de se aperceber presente no espetáculo por meio de um *páthos* com um dos personagens. Na narrativa autoral, em particular, o narrador emerge, dirigindo-se ao leitor, seja pelo comentário das ações, seja por suas reflexões; enfim, por sua intromissão constante na trama. O leitor transita entre o seu mundo e a realidade ficcional sob a orientação do autor. Em nenhum momento, na situação personativa, isto acontece. O drama estático representado pelos atores (personagens) torna a narrativa menos abstrata por natureza, projetando diretamente a ação aos olhos do leitor. Neste caso, uma suposta intrusão do autor teria a única função de suspender a cronologia original da narrativa e rearranjar os eventos do ponto de vista da tensão emocional do personagem-refletor, quebrando-se, intencionalmente, a seqüência narrativa.

Observemos o segmento narrativo a seguir:

³⁷ LUBBOCK, *Op. Cit.*, p. 100.

“Lembrou-se da figura do marido que possivelmente a desconheceria nessa idéia. Tentou lembrar a figura de Otávio.” (p. 18)

O trecho destacado nos causa a impressão de haver um narrador não muito diferente do que estamos acostumados a distinguir. Entrementes, ao estabelecermos a conexão entre este capítulo e o anterior, certificamo-nos de que a coloração do drama de Joana mudou no tempo e no espaço. Não é mais a menina Joana que fala. Cabe indagarmos: quem está narrando?

Todos estes indícios nos levam a acreditar que, tal como ocorre no teatro, a focalização de um objeto, de um personagem ou de um evento é modificada conforme a ênfase que é dada àquele objeto no momento. Por seu turno, a refletorização também é variável, segundo uma coerência interna dos elementos, independente da seqüência lógica dos acontecimentos.

Partiremos agora em busca de uma compreensão das implicações hermenêuticas que depreendemos deste tipo da narrativa. Enfatizamos que a relação a ser estabelecida não é mais apenas entre o narrador e o evento narrado e, sim, entre o narrador, o refletor e o evento narrado. Assim, entende-se a função do refletor como o de uma *persona*, uma máscara: o narrador se despersonaliza para personificar a voz de um personagem. Neste recurso de despersonalização, aparentemente de ordem técnica, está implícito o questionamento do conceito cartesiano de subjetividade, segundo o qual a verdade é a expressão de uma subjetividade. Enquanto, na narrativa tradicional, o narrador paira sobre os personagens, dominando espacialmente o universo literário, na narrativa contemporânea aqui abordada, a hierarquia do narrador é rompida em favor da verdade que é desvelada paulatinamente pela própria situação narrativa. No primeiro caso, a verdade viria da intenção de uma subjetividade sobre as outras subjetividades. No segundo, ao contrário, a ênfase encontra-se na alteridade dialética ou dialógica de uma dramatização dos personagens/atores, da interação de várias subjetividades. O que se valoriza, neste tipo de narrativa, não é uma subjetividade centrada, absoluta e incondicional, mas a alteridade ou, digamos, a interseção dialógica de várias subjetividades. O “eu” da ficção contemporânea é o “outro”, apresentado formalmente na narrativa pela adoção do estilo indireto livre. Este “fazer falar a voz do outro” revela que a subjetividade de cada personagem é ambígua. O fato de eles não terem uma personalidade fixa, imutável, e, assim, de não poderem ser estereotipados, deve-se à demanda do sentido de sua própria existência. Portanto, a frase “*A certeza de que dou para o mal*” (p.18) encontra-se, conforme nosso entendimento, impregnada de ironia. A assertiva não visa a enquadrar moralmente o comportamento da personagem, mas a questionar sua não conformidade com a

expectativa do senso comum. Esta não é uma narrativa de cunho moralista, de modo que, reiteramos, não podemos classificar maniqueisticamente os personagens. A sua subjetividade não é centrada. Antes, converte-se em alteridade, está sempre numa busca existencial incessante, numa linguagem co-relacional de ipseidade e de alteridade, em que a individuação do eu projeta-se no outro como outro-eu. Nossa afirmação parece, portanto, contrariar o que afirma Bernadete Pasold:

“Culminando as características até aqui expostas, Clarice Lispector parece ter desenvolvido o que eu chamo de ‘Maniqueísmo às avessas’; o mal e o bem não se distinguem, e a ação não apenas não tem ligação com o íntimo da personagem mas frequentemente estão os dois em contradição.”³⁸

Não entendemos que o “mal” a que se refere a personagem Joana, voltamos a dizer, possa ser compreendido dentro de qualquer esquema maniqueísta, seja ele invertido ou não, uma vez que o “mal”, aqui, não se contrapõe diretamente ao “bem”. A força que pretende irromper de Joana, não obstante designada de mal não pode ser compreendida como o “mal”, como um princípio absoluto ligado a algo negativo, assim como a existência morna em que vive a personagem também não pode ser tomada como o bem, no sentido de algo positivo. Caso o representasse, tal força não geraria toda a problemática suscitada pelo romance. Se entendermos a “arte contemporânea” como uma tendência de superação do maniqueísmo e, mais ainda, concebermos que tal superação pode ser traduzida esteticamente pelo “perspectivismo”, pela pluralidade de pontos de vista, não é possível admitir que haja na ficção contemporânea, especificamente na obra de Clarice, apenas uma inversão da postura resultante dos valores maniqueístas vigentes, de maneira geral, em nossa cultura.

O ponto de vista como função dominante não deve ser interpretado apenas como uma técnica narrativa. Esta opção da ficção contemporânea constitui uma resposta à noção clássica de organicidade da obra de arte, segundo a qual o texto literário, no seu aspecto formal, é expresso de modo linear e contínuo. Contrariamente, o perspectivismo da narrativa e da arte é um conceito próprio da estética moderna e não da estética clássica, que entendia que a verdade e a beleza deveriam coincidir, formando um todo orgânico. Como tal, este todo orgânico não poderia romper-se numa perspectiva.

A concepção de organicidade pressupõe mais outras três noções básicas que, a princípio, deveriam nortear a estrutura de uma obra de arte: a unidade (conceito fundamental e gerador dos outros); a causalidade e a finalidade. Unidade implica substância, princípio único

³⁸ PASOLD, Bernadete. “Maniqueísmo às avessas”. In: *Travessia* (revista de literatura brasileira, nº 14). Florianópolis, Ed. UFSC, 1987, p. 119.

e unificante da multiplicidade do real, donde se conclui que é a unidade que organiza o todo, isto é, supõe-se que deva haver um princípio construtor de todos os fenômenos. Se o todo deve organizar-se tal como princípio constitutivo das partes, entende-se que há, portanto, uma relação de simetria direta entre estas e aquele. A simetria direta, conforme entendemos, não persiste na narrativa contemporânea, onde a “unidade” compõe-se não só do orgânico, na acepção de “organizado simetricamente”, mas do não-orgânico, do que foi deliberadamente destituído de uma seqüência lógica, de uma lógica causal.

O que seria, no romance em questão, o não-orgânico? Não é difícil perceber que a narrativa de Joana não se pauta na justaposição dos eventos. A seqüência não é lógica, ou seja, não obedece a uma causalidade necessária universal, assim como não é lógico o “texto” da consciência da personagem. A inserção destes “fluxos de consciência”, em meio aos acontecimentos, é responsável pela quebra da organicidade da obra. Nota-se que Joana não demonstra nenhum interesse em narrar acontecimentos, senão em evidenciar sua experiência. Quer dizer, todo e qualquer evento ocorrido com Joana é narrado em termos de experiência e de reflexão, não se enfatizando, portanto, uma ordem lógica dos acontecimentos.

“_ Não tenho nada o que fazer.

Nunca nunca sim sim. Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca de velha, mas vinha aquilo apertando seu coração como o barulho do bonde, só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai.” (p. 17)

O conceito de organicidade, cuja tônica pressupõe a unidade, traduz-se na manifestação contínua de uma verdade essencial que subjaz a todas as outras, princípio único e unificante, organizador de todos os fenômenos que se nos apresentam. A unidade do “não-orgânico” e do “orgânico” consiste na busca incessante de uma verdade definida não mais no princípio único e unificante, organizador das partes, mas na ambigüidade do processo “aletheizante” de velamento e desvelamento do todo em consonância com as partes. Noutros termos, assim como sugere a hermenêutica fenomenológica, no círculo hermenêutico, o significado do todo deriva do significado das partes individuais, sendo equivalente, pois, a qualquer parte e, por isso mesmo, não constitui um todo totalizante, absoluto, mas um todo fenomenológico, em que a totalidade é um acontecimento circular, no qual um elemento supõe e, ao mesmo tempo, determina o outro.

Não mais havendo uma verdade única proferida por um único sujeito, este sujeito não pode mais ser consagrado como detentor daquela verdade. Considerando o romance como

forma de conhecimento, do ponto de vista da narrativa, não há mais espaço para a onisciência ou para a onipresença de um narrador supostamente conhecedor de tudo o que se passa na consciência de seus personagens ou no universo narrativo em geral. A verdade a ser buscada ou conhecida não reside mais tão-somente no ponto de vista do “criador”, mas no confronto direto e no diálogo permanente travado pelo criador e pelas criaturas, concretizando-se, desta maneira, o processo de velamento e desvelamento de tudo o que é ou existe. A verdade está, portanto, não no fim, nem no começo, mas durante, no fazer-se, no processo e na passagem.

A idéia tradicional de totalidade na obra de arte, em sua concepção estética, traduz-se, por sua vez, no sentido de uma concepção fundacionalista, de uma concepção do ser como fundamento último da realidade. Da mesma forma, quanto ao primado da visão cênica, podemos afirmar que o narrador de visão panorâmica não sobrevive à derrocada dos valores tradicionais ocorrida no século XX, tanto em seu aspecto epistemológico como no estético.

A verdade de que partilhamos hoje sustenta que não se pode ter uma visão absoluta do real. O real só pode ser apreendido parcialmente, em suas múltiplas e variadas perspectivas. Captamos aspectos dos objetos, variáveis conforme sua posição em relação à incidência de luz, conforme nossa posição em relação a ele, conforme, enfim, a disposição deste objeto e a nossa própria disposição num dado momento. A propósito, vejamos o que diz Coreth:

“... o mesmo objeto pode ser visto e compreendido sob aspectos variados; estes, por mais opostos que pareçam, serão, não obstante, ‘verdadeiros’, enquanto não se contradizem, mas se integram numa unidade mais completa.”³⁹

Isto posto, o modo de focalizar um dado momento da narrativa, no romance de Clarice Lispector, é sempre sincopado e descontínuo, privilegiando-se não a justaposição dos acontecimentos da vida da personagem Joana, mas aspectos particularmente significativos, instantes decisivos de sua existência. O que acabamos de enfatizar coincide com o que associamos anteriormente à técnica de “epifanização”. A epifanização, seja de um objeto, de um momento ou de um evento qualquer da narrativa, diz respeito ao que relacionamos à composição metonímica: o todo está na parte, de modo que, ao invés de optar-se por descrever o objeto inteiro, enfatiza-se sua parte mais significativa, aquela parte que, numa determinada situação, manifesta, faz “aparecer” o todo. Em termos de eventos, como já foi dito anteriormente, ao invés de narrar seqüencialmente todos os acontecimentos, focalizam-se apenas alguns, os mais significativos. Estes traços qualitativos ou eventos privilegiados, na vida de um dado personagem, surgem, deste modo, como uma epifania, como uma aparição,

³⁹ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo, EPU, 1973, p. 91.

um aparecer (*phaínein*) que se dá em torno (*epí*) de si mesma. Trata-se de uma narrativa muito mais qualitativa do que propriamente quantitativa. E qualitativamente também é que o todo está na parte, que cada ser humano é dialeticamente total em si mesmo, pois a única totalidade possível é a da visão particular de cada existência e das necessidades específicas da sua perspectiva vivencial.

As quebras da estrutura do enredo apontam para o fim da estrutura do romance tradicional. A narrativa contemporânea não mais se ocupa da lógica da narrativa, mas da simbologia, do efeito “provocado” na existência do personagem. Às mudanças de imagem ocorridas somam-se as mudanças de espaço, por vezes, de tempo, que não pode mais ser confundido com o tratamento que o tempo recebe nos romances cuja ênfase está na ordem cronológica do enredo.

É neste sentido que Fábio Lucas designa “crise do enredo”, uma espécie de “crise de identidade” ou uma separação, o que ocorre no romance de Clarice Lispector. Tal crise delinea-se mediante a “dissolução da personagem” ou o “desfazimento do herói”, contribuindo para a desautomatização da mensagem romanesca brasileira, de modo que o herói da ficção contemporânea passa não mais a ser o personagem, mas o próprio discurso narrativo. Estando a ênfase do romance no próprio texto literário, a primeira tarefa da interpretação consiste em recuperar a pergunta inerente ao texto, pergunta que se encontra, de certo modo, dissolvida em meio à complexidade da narrativa. Concluimos, pois, que, ao invés de decifrar o enredo, a tarefa do intérprete da obra de Clarice deva constituir um exercício hermenêutico, no sentido de buscar não as ações, mas o “gesto verbal” elaborado na tensão entre o simbólico e o literal, apresentado na obra sob a forma da substituição da unidade lógica pela “unidade do absurdo”.⁴⁰

Cabe ainda observar que a “crise de identidade”, relativa à estrutura narrativa do romance clariciano, verificada por Fábio Lucas, tem implicações de ordem existencial suscitadas na obra, tema que aprofundaremos na segunda parte da dissertação:

“Em determinado momento da evolução narrativa, temos uma crise de identidade que se manifesta numa profunda divisão interior da personalidade, na relação sujeito-objeto na mente, na separação de pensamento e ação, e do ser e da imagem (a grande problemática do espelho, tão nítida em alguns trabalhos de Clarice Lispector). O tema da personagem em busca de si mesma (Pirandello) assinala uma das constantes da ficção contemporânea. A busca heróica toma o sentido de exílio, de tal modo que aprofundar-se nela é distanciar-se da redenção.”⁴¹

⁴⁰ LUCAS, Fábio. “Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea”. In: *Travessia* (Revista de literatura brasileira, nº 14). Florianópolis, Ed. UFSC, 1987, p. 46-62.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

Conforme observou Benedito Nunes, o romance clariciano utiliza processos comuns a outros escritores da ficção moderna. Entre estes, de Virginia Woolf, o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios, recursos que, segundo o estudioso, estão sintonizados com o modo de apreensão artística da realidade neste tipo de ficção, cujo centro mimético seria a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências. Diz Benedito Nunes:

“A correlação dos estados subjetivos substituindo a correlação dos estados de fato, a quebra da ordem causal exterior, as oscilações do tempo como *durée*, que caracterizam a ficção moderna, e que se originam deste centro, integram-se à estrutura de *Perto do coração selvagem*.”⁴²

O tempo a que se refere Benedito Nunes, nos moldes de Bergson, não é mais a seqüência de medidas quantitativamente cronológicas, o tempo espacializado, mas um tempo qualitativamente criador, o tempo ontológico. É o tempo que privilegia os momentos decisivos do ser ou, como diz o próprio Bergson, a duração, *la durée*, decorrente da intuição, senão a intuição mesma, que no homem se verifica por meio das atitudes subjetivas ou situações existenciais das vivências.

A importância da problemática do tempo veiculada pelo romance é enfatizada por Maria Amália Bezerra de Mello, através da imagem da eternidade *versus* a identidade pessoal. As personagens de Clarice, assevera a estudiosa, trazem consigo a idéia do inexorável destino humano, “a morte paira sobre todas elas”, de modo que “o tempo é a matéria de que são feitas todas as personagens claricianas”. Em relação ao romance *Perto do coração selvagem*, declara a ensaísta:

“Através das visões epifânicas, Joana foge ao tempo sucessivo e ingressa na eternidade. No entanto, estes instantes ‘luminosos’ são fugazes e não podem ser retidos.”⁴³

A narrativa do romance se apresenta numa perspectiva cindida cujo conteúdo é o dilaceramento da existência ante a temporalidade, na medida em que a experiência interna do tempo faz o homem finitude temporal. O dilaceramento é o que produz o desdobramento do “eu” em dois, um que vivencia as situações, e outro que observa a si mesmo, tanto que, de acordo com o ensaio mencionado, “a narração na terceira pessoa do singular e não na primeira pessoa indica o desdobramento do ‘eu’ em ‘ela’”. Maria Amália observa ainda, consoante esta

⁴² NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 13.

⁴³ MELLO, Maria Amália Bezerra de. O tempo nos romances de Clarice Lispector: a eternidade versus a identidade. In: *Travessia* (revista de literatura brasileira, nº14). Florianópolis, Ed. UFSC, 1987, p. 126.

cisão que se apresenta na narrativa, que a mesma aparenta ser monocêntrica, mas, na verdade, a dualidade é a sua principal característica.

Esta síncope ou estrutura dissonante da narrativa apresenta semelhança com as técnicas de montagem utilizadas pela arte cinematográfica. As cenas “montadas” correspondem a diferentes atos focalizados ou “epifanizados”, variando segundo diversos pontos de vista existentes. Os blocos narrativos são, ao invés de justapostos, dissonantes e descontínuos entre si, de tal maneira que, entre um capítulo e outro, ou até dentro de um mesmo capítulo, observam-se freqüentemente diversas sínopes acentuadas pela suspensão do ritmo narrativo entre uma cena e outra. Como exemplo desta afirmação, basta verificar a distância espaço-temporal ocorrida entre um capítulo e outro.

No capítulo “*O banho*”, entretanto, a síncope entre as cenas é peculiarmente acentuada, assumindo a função de enfatizar, focalizar ou epifanizar o evento do banho, o que rompe inteiramente com a seqüência dos acontecimentos narrados naquele instante, ao interpor-se a eles como uma cena isolada em meio aos demais eventos da narrativa. A esta síncope, representada, inclusive, graficamente, soma-se outra, a saber: no capítulo intitulado “*Otávio*” (p. 96) onde se ressalta a reflexão de Joana acerca do marido. Trata-se de uma cena focalizada em meio a outros eventos do capítulo, um bloco narrativo dentro do outro.

Procuramos enfatizar, até aqui, o que entendemos como hermenêutica da narrativa, ou seja, um procedimento adotado para a interpretação do gênero narrativo, dialogando com o que ele nos oferece e, sobretudo, levando em consideração seu traço distintivo – o narrador – como uma função essencialmente hermenêutica. Inserimos o romance *Perto do coração selvagem* numa tradição de romance que o estudo de Stanzel (nosso aporte teórico para o aspecto literário) designou “*figural novel*”, expressão que optamos traduzir por “romance personativo”.

Além das conclusões a que chegamos, referentes à estrutura narrativa deste tipo de romance e suas implicações hermenêuticas, consideramos imprescindível ressaltar a importância que adquire a narrativa de Clarice Lispector no século XX, definindo-se como um gênero do conhecimento, conforme sustentou Milan Kundera, ao ratificar a tradição cervantina.

Vale ressaltar que a tradição do romance caracteriza-se pela descontinuidade, presente no questionamento de todos os conceitos previamente estabelecidos, o que equivale a dizer que os períodos mais significativos, não só da história do romance, mas da História em geral, são os de ruptura, onde emergem, nas fronteiras epistemológicas, novos conceitos. Na literatura e na arte, de modo mais abrangente, estas rupturas não ocorrem isoladamente. Se

analisarmos brevemente o romance do seu ponto de vista histórico, apreendemos que, a partir do tratamento que Aristóteles reservou aos gêneros em sua *Poética*, o romance não é mencionado pelo estagirita, posto ser uma expressão literária estranha ao mundo grego, contrariamente à epopéia e à tragédia.

Com a inclusão, no romance cervantino, da oralidade e da dramaticidade, características típicas, respectivamente, dos gêneros épico e trágico, o romance se afirma como gênero de composição artística na literatura moderna e contemporânea. Daí, o fato de Milan Kundera atribuir a Cervantes, precursor deste gênero como forma de conhecimento, a mesma modernidade que se associa a Descartes, em relação ao pensamento filosófico.

É lícito supor que a radicalização da incorporação dos elementos épicos e dramáticos no gênero romanesco tenha gerado duas vertentes distintas do romance na modernidade: uma em que o narrador se situa fora do universo ficcional e outra, eminentemente dramática, cuja marca seria a dramatização do narrador. Esta última vertente, supomos, sofre, no século XX, um processo de radicalização dramática, incorrendo no que chamaríamos de “desaparecimento” do narrador, em favor do refletor. Stanzel e Lubbock atribuem esta revolução a Henry James. No Brasil, cremos, *Perto do coração selvagem* é um exemplo desta modalidade de romance.

Dentro da tradição cervantina, vamos encontrar, entre outros escritores, Fielding, no século XVIII, na Inglaterra. Sua “nova província do escrever”, em *Tom Jones*, faz do narrador uma figura ficcional, transformando o ato de narrar em objeto da narrativa. Também no século XVIII, Balzac transforma a característica do romance de idealização em afirmação do cotidiano do real. Em seguida, na França do século XIX, Flaubert inaugura a impessoalização da narrativa com *Mme. Bovary*, iniciando este processo de dramatização que será levado às últimas conseqüências no século XX.

2ª Parte: A FENOMENOLOGIA DO DRAMA DE JOANA

“A pergunta pela origem é a origem de todo o perguntar.”

Eudoro de Sousa

“A fenomenologia do drama de Joana”, título que atribuímos a esta segunda parte da dissertação, expressa o intuito de efetuarmos uma investigação sustentada na fenomenologia, ou melhor, num método fenomenológico, por meio do qual proceder-se-á a uma interpretação. Procurando um maior esclarecimento para o que venha a ser uma investigação fenomenológica, lembramos o que diz Heidegger exatamente no capítulo dedicado ao método fenomenológico de investigação em *Ser e tempo*:

“A expressão ‘fenomenologia’ significa preliminarmente o *conceito de um método* [...]. ‘Fenomenologia’, pois, [...] permite ver o que se mostra, tal como se mostra por si mesmo, efetivamente por si mesmo [...]. O que a fenomenologia mostra é aquilo que, acima de tudo e na maior parte dos casos, não se manifesta, o que está *oculto*, mas que é capaz de expressar o sentido e o fundamento daquilo que, acima de tudo e na maior parte dos casos, se manifesta [...]. O sentido metodológico da descrição fenomenológica é uma *interpretação*.”⁴⁴

É no sentido de querer trazer à tona aquilo que está oculto que nos propomos a avaliar, com ajuda da fenomenologia, o drama de Joana, estabelecendo, assim, nossa interpretação acerca do que misteriosamente se oculta “perto do coração selvagem”.

Olga de Sá nos alerta quanto ao risco de se empreender uma abordagem filosófica da escritura de Clarice, qual seja, o de instrumentalizar sua obra. Não obstante o risco mencionado, a ensaísta, trilhando uma abordagem filosófica, admite que “a metafísica da ficção de Clarice Lispector não é sistemática, mas empírica, isto é, visa à concretude sensível do ser”.⁴⁵

Noutros termos, podemos acrescentar que as sensações suscitadas pela narrativa é que vêm em direção ao pensamento, e não o inverso, instituindo-se, pois, não uma fenomenologia idealista fundada numa consciência transcendental, como queria Husserl, mas uma fenomenologia existencial instituída na existência humana. Como alerta Heidegger, não somos nós que nos dirigimos às coisas, mas estas é que vêm ao nosso encontro. Deste modo,

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. “El método fenomenológico de la investigación”. In: *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura económica, 1993, p. 37-49.

⁴⁵ Sá, Olga de. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, in: *Cadernos brasileiros* (números 17/18), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 280.

utilizando uma fenomenologia existencial, verificamos, no drama de Joana, uma abordagem filosófica em que a linguagem não é somente uma possibilidade particular, incidental e normativa dada ao homem, mas uma determinação essencial do seu ser, na qual se opera um desvelamento do ser pela linguagem, pelo fato de que é por meio da linguagem que o homem tem acesso ao mundo da ek-sistência.

Pautada na experiência do sensível, a ficção clariciana caracteriza-se pela não sujeição do corpóreo ou da matéria às dimensões da idéia, o que não se restringe ao puro imanentismo, mas, como já foi dito de outra maneira, transcende o caminho daquela lógica que dominou, na maior parte das vezes, o pensamento ocidental em sua versão analítica e excludente.

Ao invés da metafísica da matéria, a ficção clariciana, ainda segundo Olga de Sá, constitui-se numa poética do corpo. Definitivamente, no romance *Perto do coração selvagem*, a busca da personagem Joana pelo retorno ao corpo é o tema por excelência. Partilhamos, pois, da concepção de que todas estas questões invocadas pela obra são de natureza filosófica, mesmo não pertencendo ao escopo da abordagem filosófica hegemônica da nossa cultura.

Com tais ressalvas, isentamo-nos do perigo de instrumentalizar a obra, uma vez que partiremos de indagações filosóficas provenientes do próprio texto. Buscaremos interpretar o caminho de Joana em direção ao “coração selvagem da vida”, realizando uma correlação entre a linguagem do símbolo literário e a do signo filosófico, a partir da adoção da reflexão do pensador luso-brasileiro Eudoro de Sousa como referência para este propósito. É escusado lembrar a importância deste estudioso como representante exemplar da abordagem filosófica do simbólico.

1. O diabólico: disjunção e acosmia

Em *Mitologia I*, Eudoro de Sousa atribui ao “diabólico” e ao “simbólico” atitudes existenciais do homem perante o mundo. Indica o helenista que “diabólico” tem por étimo o verbo grego *diabállein*, cujo significado é separar, motivo pelo qual diabólica seria a qualidade de algo intimamente quebrado, irremediavelmente separado. Por sua vez, o “simbólico”, cujo étimo provém de *sybállein*, sinaliza para o reunir, para aquilo que reúne e reintegra.⁴⁶ Afirma o helenista:

“... tentado estaria a dizer, sem erro claro, evidente e clamoroso, que o ‘diabólico’ e o ‘simbólico’ correm em sentidos contrários: ‘coisas’ são símbolos

⁴⁶ SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I. Mistério e surgimento do mundo*. Brasília, EdUnB, 1988, 49 e 59.

desintegrados; como ‘símbolos’ são coisas* reintegradas. [...] a coisa é a degenerescência do símbolo, que este é coisa ou coisas acrescidas de ‘ser’ que elas não têm nem são.”⁴⁷

“Do mundo das coisas, o Eros desertou”⁴⁸, assevera o autor de *Mitologia I*. Ao trazermos à tona a ruptura diabólica operada no mundo das coisas, poderíamos parodiar o filósofo, afirmando que “do mundo de Joana, o Eros desertou.” A travessia da personagem é uma busca incessante de se afastar da disjunção diabólica, procurando realizar a conjunção do que nela se encontra dilacerado. A característica de centramento que envolve a personagem do romance, qual seja, sua introspecção acentuada, revela, na verdade, o estilhaçamento do que se poderia entender como sua personalidade dramática.

Deste modo, acreditamos ser possível identificar o conflito central protagonizado por Joana através da cisão, posto tratar-se Joana de um sujeito cindido. Noutros termos, compreendemos a personagem do romance de Clarice como a representação do signo da fragmentação sob o qual vive, de modo geral, a cultura esquizóide da civilização ocidental. Tal cultura se institui paralelamente à fundação da tradição metafísica, que já constitui em si uma cisão – um *khorismós* que se estabelece entre o mundo sensível e o mundo inteligível. A nosso ver, o percurso de Joana vai redundar na procura da sua reconciliação com o seu lado indômito. Por um lado, Joana vive inserida no universo da racionalidade ou, como diz Mircea Eliade, no “primado exclusivo da razão”, numa sociedade de valores puramente masculinos, estandarte da civilização patriarcal e dos valores claros e positivos, o que se confirma nas designações: “o pai”, “o homem”, “o abrigo no homem”, “Otávio”. Por outro lado, a mesma Joana encena silenciosamente um drama individual, o drama de uma mulher que está sempre em busca de realizar a travessia rumo ao “coração selvagem da vida”. Através de um paralelo entre o mito solar, inerente ao ser masculino, e o mito lunar, inerente ao ser feminino, salienta Mircea Eliade:

“... a afinidade das duas estruturas mentais (‘primitiva e moderna’) em presença das manifestações dos modos lunares do sagrado se explica pela sobrevivência, até no horizonte da mentalidade mais declaradamente racionalista, daquilo a que se chamou o ‘regime noturno do espírito’. A Lua visaria então uma camada da consciência humana que o mais corrosivo racionalismo seria incapaz de atacar

* Atente-se para os diferentes significados que a noção de “coisa” adquire nos pensamentos de Martin Heidegger e de Eudoro de Sousa. Para o primeiro, “coisa” significa o ser simplesmente dado; e a “coisidade da coisa”, o modo de ser daquilo que se apresenta e pelo qual o mundo é mundo. Para Eudoro de Sousa, a “coisa” a que se refere Martin Heidegger adquire um sentido negativo e oposto ao de símbolo. Quer dizer, enquanto o símbolo é a coisa acrescida de ser, a coisa é o símbolo destituído de ser.

⁴⁷ *Ibid*, p. 59-60.

⁴⁸ *Ibid*, p. 48.

[...] a ‘razão’ não estava ausente das hierofanias mais arcaicas... a experiência religiosa não é incompatível *a priori* com a inteligibilidade. O tardio e o artificial é o primado *exclusivo* da razão...”⁴⁹

A dolorosa travessia de Joana manifesta-se numa linguagem quase sempre monológica, em que a personagem não consegue comunicar-se com os que vivem à sua volta. Cada um dos personagens do romance, encerrado em si mesmo, não consegue realizar a tarefa de mediação entre a sua subjetividade e a subjetividade dos outros. Este drama, solitário, assemelha-se à solidão daquele que vive separado de algo que lhe foi tirado, de maneira que Joana, particularmente, enclausurada por sua racionalidade, vive sempre à procura de sua sensibilidade.

“Homem e mundo são inseparáveis parceiros de um mesmo jogo”.⁵⁰ Assim, emoldura-se uma das mais emblemáticas proposições do pensador Eudoro de Sousa, nas pegadas heideggerianas de que o homem é um ser-no-mundo, sendo o mundo aquela totalidade significativa que engloba o homem e que a ele se manifesta através de sua compreensão. Por conseguinte, o mundo e seus significados constituem, de modo inseparável, a existência humana, que se caracteriza pela sua compreensão de ser-no-mundo. Todavia, quando não se institui a referida totalidade, a complementariedade entre homem e mundo dá lugar a uma separação, a uma disjunção, o *khorismós* dos mundos sensível e inteligível operado pela célebre linha divisória proposta por Parmênides e acatada por Platão. Uma vez cindido, o mundo se define pelo antagonismo de seus contrários, seus significados tornam-se incompatíveis e não há mais condição para as diferenças, para as discrepâncias. A cisão, por sua vez, prescreve um homem fragmentado que busca a identidade por meio da eliminação de qualquer possibilidade de diferença e, sob este aspecto, a diferença passa a equivaler ao que não se adapta, enfim, ao inadequado. Esta cisão seria a acosmia, a negação de um mundo em que, de fato, possam existir homens que se complementem uns com os outros. Na acosmia, não há cosmicidade, ou seja, a organização de um mundo instituído pela unidade e pela diversidade. Não havendo diacosmese, não há, também, uma diacosmese humana, existencial.

No entanto, cabe observar que a cisão pretendida é o que poderíamos chamar de “cisão original ou originária”, cisão pela qual se institui e constitui a situação originária ou a gênese do mundo, cósmico e humano. É aquela busca incessante que Joana empreende no seu mundo humano para se afastar da disjunção diabólica e de procurar realizar a sua conjunção simbólica. Uma tal cisão, fundamentada pela diferença, que viabiliza a identidade, permeia

⁴⁹ ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 104-105.

⁵⁰ SOUSA, Eudoro, *Op. Cit.*, p. 8.

todo e qualquer sentido do ser humano, desde o seu nascimento, pois o nascimento é uma cisão. Perpassa, assim, todo o sentido do *kósmos*, desde a sua constituição, uma vez que a identidade pura e simples nada faculta distinguir. Oposta à acosmia, seria a diacosmese, uma situação criadora, a ordenação de um mundo, de um cosmo circunscrito pela unidade e pela diversidade. E, se o autor de *Mitologia I* afirma que “Homem e mundo são inseparáveis parceiros de um mesmo jogo”, propõe também que “se fale de homens profundamente dessemelhantes de ‘época para época’ ”.

Segundo nosso entendimento, a cisão de que falamos é uma cisão, paradoxalmente, instauradora. Isto porque um dos elementos oriundos da separação, inequivocamente, pressupõe o outro. Do mesmo modo, como só a sucessão do claro e do escuro é que nos permite vislumbrar o dia, concluímos que a diferença é a essência da identidade. Não de outra maneira, o dualismo que gera a identidade do masculino e do feminino só se manifesta através da diferença entre os dois. A cisão a que nos referimos é, portanto, uma cisão que tende à conciliação ou à conjunção.

Consoante o mito do Andrógino, a separação é responsável pela constituição das figuras do homem e da mulher, ou seja, do masculino e do feminino. O Andrógino é representado como um ser duplo (também associado ao Ovo cósmico, circular), possuindo, a um só tempo, os atributos dos dois sexos:

“O andrógino, signo de totalidade, aparece portanto no final e no começo dos tempos. Na visão escatológica da salvação, o ser se reintegra a uma plenitude na qual a separação dos sexos se anula.”⁵¹

Estabelecendo um paralelo entre os mitos originários então referidos, a saber, o do Andrógino e o da separação das duas regiões cósmicas (céu e terra), e a situação simbolicamente configurada pela dicotomia existencial da protagonista de *Perto do coração selvagem*, observamos que, comum a ambos, é a fragmentação. Contudo, a diferença reside no fato de que, no primeiro caso, a cisão que origina o cosmo a partir do caos*, a diversidade

⁵¹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. “Andrógino”. In: *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio s.d., p. 52.

* Cabe aqui ressaltar que caos significa originalmente o vazio, a profundidade, o abismo insondável, princípio de todas as coisas, cifra mítica equivalente filosoficamente ao *apeiron*, ao indiferenciado de Anaximandro. Citemos Werner Jaeger: “evidentemente a idéia do caos pertence à herança pré-histórica dos povos indo-europeus; pois a palavra está relacionada com *chásko* – bocejo, em inglês, *gape* – ... para expressar esta mesma representação do abismo que se abria como um bocejo antes do começo do mundo. A idéia corrente do caos como algo em que todas as coisas estão confusamente mescladas é um erro completo; e a antítese entre o caos e o cosmo, que se apóia sobre esta noção inexata, é simplesmente uma invenção moderna”. In: *La teología de los primeros filósofos griegos*. México, Fondo de cultura económica. 1998, p. 19.

diferenciada a partir da unicidade indiferenciada, é uma separação fecunda, reveladora de um mundo circunscrito pela unidade e pela diversidade, é uma diacosmese. No segundo caso, ao contrário, a cisão é responsável pelo sentimento de perda que acompanha o indivíduo, é uma acosmia. Em outros termos, uma é simbólica, a outra é diabólica. Trata-se, pois, respectivamente, de diacosmese e acosmia. A propósito da complementariedade entre masculino e feminino, observa-se:

“O masculino e o feminino são apenas um dos aspectos de uma multiplicidade de opostos que demandam nova interpenetração.”⁵²

Originariamente, portanto, não é a cisão em si que produz o confronto. Veja-se o relato da criação do mundo na *Teogonia* de Hesíodo – a geração do cosmo diferenciado pelo caos indiferenciado. Isto se explica porque, na cisão originária e cosmogônica, quando se dá o nascimento do mundo e da vida, não existe nenhum termo de comparação entre um elemento e outro, ou seja, não existe superioridade do dia em relação à noite, do céu em relação à terra, do homem em relação à mulher. Ocorre tão-somente que um distingue-se em função do outro, instituindo cada um dos aspectos a identidade por meio da diferença. Isto firmado, onde, então, surge o conflito? Sem pretendermos chegar a uma radicalização reducionista, procuraremos aqui nos deter às injunções históricas, avaliando uma situação em que a conjunção da diacosmese teria cedido lugar à disjunção da acosmia.

Quanto a este conflito, observamos que especificamente o papel subalterno historicamente relegado à mulher pela civilização encontra sua justificativa em raízes muito mais profundas do que as circunstâncias de cunho sociológico, pelo menos, as de uma sociologia positivista (frequentemente abordadas em estudo de gênero), que, a nosso ver, já constituem meros reflexos de uma sociedade patriarcal, pautada em valores “positivos” e em valores de poder.

A busca de Joana em reconciliar-se com a sua sensibilidade, isto é, a sua demanda pela feminilidade, constitui uma tentativa de complementar *éros* e *lógos*, o aspecto mais nitidamente feminino com o masculino, ou seja, complementar a sensibilidade com a racionalidade. Estes pares complementares foram cindidos pelo axioma da tradição do pensamento ocidental, qual seja, o seu racionalismo extremado, que se introduz com o Iluminismo grego, na segunda metade do século V a.C., e se firma radicalmente a partir das

⁵² CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 53.

premissas do pensamento cartesiano e do Iluminismo moderno, o que perdura, de um modo geral, até nossos dias.

Contrastando com o efetivo papel secundário historicamente infligido à mulher, impõe-se o que Eudoro de Sousa, referindo-se à “ginococracia” avultada por Bachofen, chamou de “ancestralidade da Mulher”.⁵³ Na referida concepção da “ancestralidade da Mulher”, quando da exposição da seqüência dos estágios da sociedade humana, o autor de *O Direito matriarcal* ressalta graus de equiparação do “social-evolutivo” com o “natural-conservativo”, apontando para uma anterioridade não só histórica, mas também simbólica da Mulher, bem como para uma conseqüente ginococracia ou matriarcalismo. Para a nossa compreensão da “ancestralidade da Mulher”, desconsiderando as conotações etnocêntricas, valemo-nos do conceito de cultura que emergiu no final do século XVIII e início do século XIX articulado pelos filósofos e historiadores alemães, o qual se caracteriza pelo contraste entre cultura e civilização. Para tal propósito, não levaremos em conta os aspectos normativo-comportamentais da *Zivilisation*, mas, ao contrário, os simbólico-espirituais da *Kultur*, pois nestes é que se instaura a “anterioridade simbólica da mulher”. Este referencial valorativo se deve ao fato de que é ao matriarcalismo simbólico que nos reportaremos, quer dizer, à existência de um substrato inconsciente de simbolismo matriarcal-feminino que culturalmente remete a uma situação primigênia da mulher ou da mãe. A situação em questão, a partir de um dado momento, reprimida pela civilização patriarcal, incidirá na axiologia, na ética e na visão de mundo hodiernas. Voltando ao simbolismo de Bachofen, ressalta Ortiz-Osés:

“Um tal *romanticismo* do matriarcal-telúrico será reinterpretado e reaproveitado tanto pela ideologia de direita quanto pela de esquerda. Os marxistas Engels, Bloch e E. Fromm verão na estrutura simbólica matriarcal uma afirmação do princípio igualitário, comum e *mater- materialista*. Por sua parte, A. Baeumler e certos nacional-socialistas verão na estrutura matriarcal a afirmação nacional da própria terra e do próprio povo, da consangüinidade e a mátria pangermânica.”⁵⁴

Ora, longe de querermos restringir a obra de Clarice a qualquer esquema político-social, o que pretendemos exatamente afirmar é que a reabilitação do arquétipo do feminino incide sua concretização histórica numa escatologia meta-histórica. Ou, ainda, que há uma possibilidade simbólica de conversão da ordem histórica vigente. Tal mudança transcende o universo sócio-político-cultural, configurando-se como um drama de cunho existencial. Deste modo, não entendemos a “demanda pela feminilidade” como uma apologia do avesso,

⁵³ SOUSA, Eudoro de. *Op. Cit.*, p. 64.

⁵⁴ Ortiz-Osés. *Op. Cit.*, p. 72.

tampouco o nosso estudo se propõe a ser um estudo de gênero. Nossa compreensão é de que, simbolicamente, enquanto os valores sensitivos e instintivos associam-se originariamente à feminilidade, os valores inteligíveis e normativos, conformados posteriormente pela civilização, relacionam-se à masculinidade. A imagem arquetípica da terra-mãe, na mitologia de diversas culturas, implica indubitavelmente a feminilidade, o domínio do telúrico e do anímico, enfim, o que os gregos chamavam de *phýsis*, aquela natureza de onde tudo vem e para onde tudo volta. Um dos nossos objetivos consiste, assim, em caracterizar em que ponto se dá a ruptura dos valores pela tradição e como é possível estabelecer o diálogo potencialmente conciliatório que, acreditamos, a arte procura realizar.

Esta fragmentação esquizóide, contrária àquela cisão cosmogônica que se processa por meio de uma *coincidentia/oppositorum* entre o masculino e o feminino, não enxergamos como sendo obra do acaso, mas, em grande parte, como uma necessidade de auto-afirmação de uma determinada sociedade patriarcal, nitidamente a da cultura ocidental, pautada numa racionalidade extremada, numa noção de verdade vista como adequação e conformidade lógica, em contraste com uma razão intermediada pelo sensível e uma noção de verdade compreendida enquanto revelação, desocultação.

Compreender o porquê das diferenças sempre foi um dos maiores problemas do ser humano, do nosso eu. Tão incomodados nos sentimos em relação a esta verdadeira entidade – a diferença, o outro – que sequer nos damos ao trabalho de refletir sobre o quanto nos custa aceitar que somos parte, uma parte cindida de um símbolo que integra homem e mundo, o eu e os outros. O que, de fato, buscamos sempre é o nosso próprio eu no outro, perseguindo nele aquilo que já nos é familiar e conhecido: a identidade do nosso próprio eu. Esta busca pode-se dar pela negação explícita do outro, negação daquilo que no nosso eu nos incomoda e repele ou por uma aceitação ilusória do outro, que, ao cabo, não passa de uma absorção da alteridade do outro na identidade do nosso próprio eu. Contudo, uma verdadeira aceitação do outro pode processar-se na medida em que a individuação do eu se projeta no outro como não-outro, ou seja, como outro-eu, alteridade simbólica da própria ipseidade, pois, como diz Heidegger, “ser-no-mundo é coexistir com os outros”. Aliás, ainda de acordo com Heidegger, em virtude da índole constitutiva da existência humana, assim como não existe nenhum sujeito sem um mundo, não existe nenhum sujeito sem os outros, ou melhor, não existe um eu isolado dos demais, pois o ser humano implica coexistência. Vejamos o que diz o filósofo de *Ser e tempo*:

“... ‘ser-no-mundo’ é coexistir com os outros. O mundo do ‘ser-aí’ é um mundo comum. O ‘estar em’ é um estar com os outros. E o ‘ser-em-si’ é um ‘ser-com-os-outros’...”⁵⁵

O fato de o ser humano “coexistir com os outros” nos faz perceber que a diferença nos confere a identidade, quer pela “contemplação” que o outro espelha em nosso eu, quer pelas experiências que os sentidos nos proporcionam, tal como a visão do claro e do escuro, o gosto do doce e do amargo, a sensação de dor e de prazer. Apesar deste caráter instituidor da diferença, o racionalismo predominante na cultura ocidental está sempre procurando bani-la de todas as formas possíveis e imagináveis.

Retornando à mitologia, se a diacosmese advém de uma divisão – a separação entre o céu e a terra, qual a razão de nossa rejeição à diferença, que se fundamenta no princípio instituidor de todas as identidades, de todas as coisas? Ou, ainda, se a absoluta ipseidade não se distingue da absoluta alteridade, isto é, se a identidade pura e simples nada faculta distinguir, por que tanto se persegue a identidade por meio da eliminação da diferença?

Homem e mulher habitam um mundo cindido, fragmentado. A natureza “feminina”, que sempre esteve culturalmente associada à noção de sensibilidade e aos valores primigênicos e telúricos, encontrou-se sempre à margem ou em posição de inferioridade em relação a valores masculinos, “positivos”, associados à idéia de poder de uma visão-de-mundo assentada num radical patriarcalismo. O ser humano carece de verdadeira comunicação, de diálogo inter-humano, de uma linguagem correlacional entre o masculino e o feminino, pelo que recorremos aos dizeres de Ortiz-Osés:

“... com isto entramos em comunicação com o imenso empenho que o pensamento contemporâneo, em seu incestuoso desejo do outro, tem empreendido em sua crítica ao patriarcalismo e sua inerente lógica da identidade: o outro aparece então como símbolo do tu, da diferença, da transformação (o ‘outro’), do número ‘dois’, da mulher (o marginalizado).”⁵⁶

Destarte, a questão que se nos coloca não é, pois, de gênero, mas de gênese da nossa civilização e está diretamente relacionada ao berço de nossa cultura. Como este conflito jamais sequer esteve próximo de uma solução, acreditamos na sua atualidade e na sua representação em diversos âmbitos, tanto no plano mítico quanto no plano histórico e cultural, no plano simbólico *sub specie aeterni* e no plano histórico *sub specie temporis*.

A passagem ou irrupção do plano mítico ao plano histórico está em consonância com um dos aspectos hermenêuticos que consideramos de suma importância: o diálogo do *lógos* e

⁵⁵ HEIDEGGER, Martin. *Op. Ci.t.*, p. 135.

⁵⁶ ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona, Anthropos, 1986, p. 123.

do *mýthos* esquecido tanto pela tradição de estudos da Estética, que sempre relegou à arte um papel secundário, quanto pela tradição positivista dos estudos científicos, que sempre atribuiu uma primazia ao conhecimento dito “objetivo” em detrimento de um tipo de conhecimento “secundário”, o artístico. O que procuramos aqui é delinear uma possível associação do mito com o *lógos*. Considerado por várias correntes do pensamento tradicional como “subjetivo” e, daí, sem relevância para a compreensão de muitos fenômenos históricos, políticos e sociais, o mito se nos apresenta como um aspecto essencialmente associado ao *lógos*. Na contramão da tradição positivista e, seguindo os passos de Eudoro de Sousa, acreditamos que o mito interpreta a dinamicidade da história, de modo que não é possível separar os dois âmbitos da linguagem. Noutros termos, história e mito, termos homônimos ao título do livro de Eudoro de Sousa, são indissociáveis.⁵⁷

Em relação às categorias do masculino e do feminino, observamos que, historicamente, elas, antes simétricas e complementares, tornaram-se, com a sistematização do dualismo metafísico, simetricamente opostas. Esta mudança, que se apresenta de modo sutil, traz consigo uma carga enorme de ruptura, estabelecendo valores que acarretarão grandes transformações na mundividência do homem ocidental, a partir do século IV a.C.

Em que pese a demasiada complexidade existente acerca da exegese do *khōrismós*, ou seja, acerca da oposição sensível-inteligível, tenha este sua origem no próprio pensamento de Platão ou tenha sido ele uma distorção decorrente das exegeses posteriores feitas sobre o filósofo da Academia, o fato é que a referida oposição e sua respectiva atribuição axiológica e antinômica de positividade e de negatividade é algo que, indubitavelmente, instituiu-se e determinou o pensamento da cultura ocidental.

Deste modo, o *Khōrismós* que teria sido instaurado por Platão, ou pelos seus intérpretes e comentadores posteriores (helenísticos ou cristãos), estabelece o que poderíamos chamar de um verdadeiro “drama gnosiológico”, constituindo, assim, um legado radical da cultura do Ocidente, haja vista que, a partir do mito platônico da idealidade, configurado e representado pela “Alegoria da Caverna”, no livro VII de *A República*, a Idéia do Bem, com sua inteligibilidade e sua verdade, sobrepõe-se ao mundo sensível, o que levaria a minimizar a experiência da própria existência.

Nesta seqüência, tomando como referência a “Alegoria da caverna” e afastando o posicionamento do “Platão poeta”, em que a beleza é vivenciada pelo *êxtasis* no mundo sensível (*Fédro*, *Íon*), o que vem a ser a origem e a base de toda uma tradição poética do Ocidente (a do vate que, em seu entusiasmo, em sua loucura divina, apreende a beleza pela

⁵⁷ SOUSA, Eudoro. “Natureza e passado mítico”. In: *História e mito*. Brasília, EdUnB, 1988, p. 27-31.

inspiração), o filósofo da teoria das Idéias consagrado pela tradição proporá a inferioridade da esfera sensível em face da suprema inteligibilidade. A separação entre o sensível e o inteligível gerará toda uma postura esquizóide em relação à existência do ser humano, existência em que o corpo e a sexualidade passam a ser avaliados de modo negativo, quando não pecaminoso.

A expulsão dos poetas perpetrada por Platão no livro X de *A República* se deve ao fato de o filósofo considerar ilusório o caráter das representações poéticas, e o poeta um imitador de estados de alma desequilibrados. Por conseguinte, o que suscitam os artistas, os poetas, representa, para Platão, um grande risco a qualquer cidade que se pretenda bem governada. Através da emoção, o desequilíbrio das paixões provocadas pela arte sobre os sentimentos, com suas sensações agradáveis, funciona como um cálculo que prende o homem à sua temporalidade e finitude, posicionando-o de encontro à verdade.

Desta maneira, a divisão e a sistematização do mundo em sensível e inteligível estabelecem uma ruptura não só ontológica, mas também existencial. Tal ruptura, contudo, não se restringe a meramente separar. A separação se dá em função das diferenças intrínsecas à natureza daquilo que se separa. Se há diferenças que justifiquem a cisão do mundo em dois, também é lícito supor que exista um mundo superior e um mundo inferior, com seus respectivos valores positivos, de um lado, e valores negativos do outro. Urge, então, que os valores negativos sejam superados, o que será traduzido, maniqueisticamente, em vários âmbitos dos valores culturais, entre eles, o da superioridade do masculino em relação ao feminino.

O que a doutrina platônica estabelece e é narrado na *Alegoria da Caverna* contida em *A República* é a divisão do mundo em dois, mundo sensível e mundo inteligível, “aparência” e “realidade”. Ante estes mundos separados, deve o homem libertar-se das correntes que o prendem à caverna e não lhe permitem que olhe, senão para as sombras que o impedem de vislumbrar a verdadeira inteligibilidade; quer dizer, deve o homem libertar-se do sensível e do corpóreo para poder vislumbrar a verdade suprema das idéias.

Impõe-se, então, que se faça uma outra avaliação da sensibilidade. Para tal, é imprescindível retornar ao mistério do pensamento helênico. Sobre o valor que a sensibilidade possuía para os gregos, vale citar um trecho de um helenista insuspeito como Eudoro de Sousa, o qual compõe o seu contundente e instigante ensaio intitulado “Paidéia”:

“Tudo o que, aliás, se conhece da Grécia em geral, e de Atenas em particular, nos leva à justa suposição de que os gregos talvez pudessem admitir que o

sensível platônico fosse ‘aparência’ da realidade, mas não a ‘aparência’ que à realidade se opõe.”⁵⁸

Todos nós buscamos, a exemplo de Édipo, a origem. O homem, pois, está sempre indagando por suas origens, ainda que a sua busca seja a porta de entrada para tantas outras origens que venham a surgir. Devemos, portanto, colocarmo-nos perante o fenômeno artístico, buscando as suas origens. É o que procuraremos demonstrar, em conformidade com a teoria hermenêutica: a interpretação pela origem do fenômeno artístico leva a uma desconstrução que, em sua tarefa de desconstruir, revolve e subverte as camadas de sentido envoltas pelas ideologias hegemônicas de um passado mal compreendido e, portanto, mal interpretado. É necessário destruir conceitos inquestionados de uma tradição e de uma exegese distorcida e procurar alcançar as experiências originárias. A destruição não critica o passado, mas o presente ou, segundo as próprias palavras de Heidegger:

“A desconstrução não tem o sentido negativo de descartar a tradição ontológica [...] ela crítica não o passado, mas o presente e a abordagem predominante de tratar a história da ontologia.”⁵⁹

Investigaremos, no romance em questão, em que planos ocorre o que estamos nomeando por cisão, a partir de três aspectos fundamentais: a cisão da consciência de Joana, a fragmentação de sua linguagem e o distanciamento da protagonista em relação aos outros personagens. Como estes aspectos ora se separam, ora se confundem, falaremos dos três conjuntamente neste item. A propósito, citemos a observação de Benedito Nunes:

“Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam este distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.”⁶⁰

Outro modo de compreender a cisão da personagem se processa quando procuramos colocar-nos na situação que constitui a fragmentação existencial de Joana, que, no mínimo, divide-se em duas: a que observa e a que é observada. Este desdobramento é uma consequência de seus conflitos internos, os quais se manifestam quando a personagem procura comunicar-se através da linguagem. E, por se tratar de conflitos, o dizer das palavras se

⁵⁸ SOUSA, Eudoro de. “Paidéia”. In: *A democracia grega*. Brasília, EdUnB, 1982, p. 102-103.

⁵⁹ HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 33.

⁶⁰ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo, Ática, 1989, p. 20.

dissocia dos sentimentos, não lhe permitindo expressar nem comunicar aos outros o que lhe é mais íntimo. Daí, a busca da linguagem como libertação, paradoxalmente, ocasionar um aprisionamento no dizer lógico-discursivo, que não apreende nem tampouco exprime a dimensão das pulsões da personagem.

É neste sentido que afirmamos que a protagonista, na verdade, não estabelece diálogo porque sua linguagem não consegue exprimir seus próprios desejos e também porque o diálogo pressupõe afeto, ausente na existência de Joana. A linguagem seria a forma de Joana se auto-observar e, mais que isto, de se autoconstituir, a tal ponto que ela tem medo de dizer o que sente, não conseguindo expressar-se e se definir através da linguagem. O fato é que a linguagem e a consciência de Joana se situam na mesma instância de conflito, ou seja, seu drama só poderia ser manifesto à medida que efetivamente fosse articulado por sua expressão. É por isso que Joana não quer falar. O que quer, ao contrário, é encontrar uma forma de expressar seu sentimento dissociado da palavra.

Observa-se uma isomorfia entre o drama vivenciado pela personagem e uma espécie de drama da linguagem da narrativa, que teima em não dizer, teima em não querer dizer, como se Joana procurasse, por meio de sua linguagem, anular qualquer relação existente entre a palavra e a coisa, relação que une o acontecimento da linguagem em uma unidade e originalidade de palavra e de coisa. Assim, a linguagem da personagem, a nosso ver, parece buscar anular a cisão, a diferença que separa um dizer em que a palavra é representação de uma coisa, numa busca de exprimir, enfim, o não-representado, mas um dizer que una a palavra e a coisa:

“É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo.” (p. 21)

Em função de nossa opção hermenêutica de diálogo com o texto, julgamos necessário não só investigar as características da cisão como drama indiscutivelmente predominante da personagem do romance, como também investigar a origem deste drama. Desta feita, ao indagarmos o que determina a natureza do sentimento de Joana, afirmamos que, mesmo de modo insuficiente e impreciso, ela necessita exprimir o que sente.

Estamos de acordo com o estudo supracitado de Benedito Nunes no que diz respeito às raízes existenciais do drama de Joana. Em uma de suas primeiras abordagens, o ensaísta estabelece uma correlação entre o drama vivenciado pela personagem de Clarice Lispector

com a “náusea” associada ao personagem do romance *A náusea*, de Jean Paul Sartre. Sem julgar o mérito da referida relação, acreditamos que um drama existencial permeia todo o universo do romance. No entanto, não adotaremos aqui a interpretação do existencialismo sartriano, mas procuraremos utilizar as noções gerais da filosofia existencial.⁶¹

Partindo da premissa de que a história de Joana é um drama existencial, afirmamos que as raízes deste drama estão em consonância com o universo cindido que caracteriza a protagonista. Seu drama é existencial, porque tende a procurar as características essenciais e peculiares à existência humana. Existencial, portanto, é a própria condição da existência. A cisão da existência humana se determina a partir da tomada de consciência por parte do ser humano de que sua existência é simplesmente absurda, ou melhor, da tomada de consciência do absurdo da existência humana. O homem é um projeto lançado como ser-no-mundo em estado de abandono. A análise existencial é a análise do modo de ser próprio do homem como ex-sistência, uma situação caracterizada em termos de possibilidade. Por sua vez, a contínua persistência do possível torna-se uma impossibilidade radical, não possuindo nenhuma garantia de realização. Desta forma, a ex-sistência, entendida em termos de possibilidades, leva as relações do homem com o mundo e consigo mesmo a tornarem-se problemáticas. O absurdo da existência humana, constituída em termos de possibilidade e em estado de abandono, originando a angústia reveladora de um estado de indeterminação absoluta do homem perante o mundo e perante si mesmo, são elementos que nos remetem ao drama existencial de Joana e ao seu universo cindido. Sobre esta situação, afirma Heidegger:

“O ‘estado de abandono’ do ‘ser-aí’ a si mesmo se mostra com original concretude na angústia.”⁶²

Entendida em termos de possibilidade sem qualquer espécie de determinação causal, mas de possibilidade da possibilidade de poder ser livre, a existência humana torna-se a projeção de sua própria possibilidade. Portanto, o homem se projeta a si mesmo, projetando-se à medida que existe, numa antecipação de si mesmo. O homem se elege a si mesmo em seu projeto. O sentimento de ser pura possibilidade, implicando um sentimento de ameaça imanente em toda possibilidade, ocasiona o estado de nulidade que leva à angústia. A angústia de Joana se determina nesta situação de saber que sua existência é possibilidade, pura possibilidade de poder ser, pura possibilidade de ser livre.

⁶¹ NUNES, Benedito. “A náusea”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 93-102.

⁶² HEIDEGGER. *El Ser y el tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 212.

Ao mesmo tempo em que o indivíduo produz uma imagem de si mesmo, desdobrando sua personalidade e, com isto, renunciando ao narcisismo da individuação, este desdobramento, este distanciamento, tem um caráter reflexivo, visto que faz com que este “outro lançado” se volte sempre em direção a si mesmo. Este distanciamento, bem como a própria consciência deste distanciamento, gera a angústia que envolve o estado de ânimo do sujeito. A angústia que acomete o ser adquire um caráter circular. A angústia faz o homem tomar consciência do absurdo da existência, de *ex-sistir*, de sair de si mesmo e estar sempre se projetando. No entanto, salienta Heidegger, o medo, o temor é uma situação definida em face de alguma coisa específica, é uma situação que se manifesta sempre por via de um ente determinado, intramundano (*innerweltlich*), quer dizer, de algo que pertence ao mundo, que está no mundo. Já a angústia, continua ele, ao contrário do medo, do temor, é indefinida, carece de objeto, a sua ameaça não está em parte alguma, pois é relacionada com o Nada. A motivação, o “ante que” da angústia, ou seja, a ameaça da angústia não está em parte alguma, pois não é algo intramundano, mas o próprio ser-no-mundo, algo pertencente à própria existência, algo que é mundano (*weltlich*):

“o ‘ante que’ da angústia é o ‘ser no mundo’ enquanto tal ... o ‘ante que’ da angústia é absolutamente indeterminado.”⁶³

“O estado de abandono” e a sua “original concretude na angústia”, estruturas ontológicas a que se refere Heidegger, são sentimentos, situações afetivas, que acreditamos terem a sua origem no que chamamos, até aqui, de distanciamento da unidade originária. Buscaremos, com base numa tradição proveniente da interpretação dos símbolos, explicitar em que consiste esta cisão.

A unidade originária é representada no mito da criação, de um modo geral, pela imagem do círculo (ponto estendido, perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão), ou seja, unidade existente *in illo tempore* ou, na linguagem eudoriana, na Lonjura e no Outrora, totalidade indivisa, manifestação do Ser único antes de manifesto pelas particularidades e pelas hierarquias criadas a partir dela. Sem ter início nem fim, o círculo tem a forma de uma esfera, representação do Ovo cósmico, figura presente em toda diacosmese como símbolo de toda a totalidade que engloba os pares formados pela abertura cosmogônica: o humano e o divino, o céu e a terra, o dia e a noite, o masculino e o feminino. O círculo ou a esfera são, portanto, símbolos de uma ambivalência que comporta todas as formas simétricas e complementares e, mais ainda, de uma ambigüidade que comporta os contrários, os pares

⁶³ HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 206.

formados pela abertura cosmogônica, pois, como diz Marcel Detienne, em *Os mestres da verdade*, “no pensamento mítico, os contrários são complementares”.⁶⁴

Concebendo-se esta unidade originária *in illo tempore* como unidade de um tempo mítico, entendemos que tudo o que é ou existe *in hoc tempore*, no tempo histórico e originado (compreendendo o presente como instância temporal integrada ao passado e ao futuro da história concreta), é uma cisão decorrente da abertura da unidade originária. Isto é, a distinção entre o dia e a noite, o céu e a terra, o masculino e o feminino consiste em partes de um símbolo, a unidade cósmica. Noutros termos, a existência é transposição dos limites da esfera. Como consequência desta transposição, vem a fragmentação, o sentido de perda de uma outra metade deixada, abandonada em algum tempo e a necessidade, advinda da consciência desta perda, de retornar à unidade originária. Deste modo, a existência torna-se nostalgia das origens, sentimento de abandono e de angústia. Resta, portanto, vivenciar a dualidade do mundo dos contrários como uma ordenação cósmica e existencial, como uma diacosmese, pois, lembrando mais uma vez Marcel Detienne, “a ambigüidade do mundo divino corresponde à dualidade do humano”.⁶⁵

Transportando-nos para o universo literário de Joana, tomaremos como ponto de partida para a interpretação do caráter fragmentário de sua consciência os aspectos cindidos manifestos pela sua linguagem, e buscaremos mostrar, no texto, como se apresenta esta cisão a que nos reportamos.

A procura da reconciliação de Joana com seu lado indômito é uma instância recorrente ao longo do romance, e a cisão, característica fundamental da consciência da personagem, aquilo que origina a sua angústia e os seus questionamentos. A partir de agora, verificaremos como se dá o caminho percorrido por Joana em busca do “coração selvagem da vida”. Realizaremos o trajeto na mesma ordem que segue o romance.

Conforme nosso horizonte de interpretação, entendemos que a disposição dos capítulos, no romance de Clarice Lispector, encontra-se eivada de significação simbólica, cuja tônica é o jogo traduzido pelo dualismo. Evidentemente, não acreditamos ser possível delimitar, de maneira precisa, a natureza deste dualismo, nem seria o caso de fazê-lo. No entanto, compreendemos que ele pode simbolicamente ser interpretado consoante categorias do masculino e do feminino que corresponderiam a categorias do “positivo” e do “negativo”, respectivamente, elementos determinados historicamente pela formação de nossa sociedade.

⁶⁴ DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, s/d., p. 43.

⁶⁵ DETIENNE, Marcel. *Op. Cit.*, p. 42.

Exemplificando, temos na primeira parte do romance, quanto à disposição dos capítulos, alguns dos elementos do jogo estabelecido que se destacam: “O pai” (representação da categoria positiva, noção de ordem, especificamente, ordem masculina e patriarcal); “O dia de Joana” (dia: ordem, clareza, positividade); “... A mãe” (busca do equilíbrio não alcançado; note-se que o artigo feminino é precedido por reticências); “A mulher da voz e Joana”; “A víbora”; “A viagem”, entre outros.

Procuraremos interpretar este jogo simbólico efetuado no romance com o propósito de verificar como se desenvolve, no texto, a temática que nos propusemos a investigar, qual seja, o dilema de Joana fundamentado e instituído sob o signo da fragmentação, da cisão e sua busca em reconciliar-se consigo mesma e com sua sensibilidade.

Com este propósito, tomaremos como ponto de partida as concepções de “jogo” e de “símbolo” descritas por Gadamer, em *A atualidade do belo - a arte como jogo, símbolo e festa*. Conforme o título do trabalho, a preocupação do autor em delimitar qual seja a base antropológica de nossa experiência de arte fundamenta-se nas noções de jogo, símbolo e festa que ele desenvolve ao longo de sua exegese. (Cabe ressaltar que, em nosso estudo, enfatizaremos apenas os conceitos de jogo e de símbolo que se relacionam mais diretamente ao que nos propomos desenvolver).

Contrapondo-se diretamente à noção kantiana do “belo natural”, associado à beleza livre de conceitos e de significância, a obra de arte, para Gadamer, estabelece-se, como já referimos anteriormente, sob a forma do jogo, considerado este como função elementar na vida do homem, assim como sob a forma do símbolo. Sobre isto, diz o autor:

“Símbolo é antes de tudo uma palavra técnica da língua grega e significa pedaços de recordação. Um anfitrião dá a seu hóspede a chamada *tessera hospitalis*, ou seja, ele quebra um caco no meio, conserva uma metade e dá a outra ao hóspede, a fim de que, quando daí a trinta ou cinquenta anos um sucessor desse hóspede vier de novo à sua casa, um reconheça o outro pelo coincidir dos pedaços em um todo. Um antigo passaporte: este é o sentido originário de símbolo.”⁶⁶

Pelos dizeres acima descritos, podemos concluir que o sentido de símbolo coincide com o de encontro ou re-encontro, na acepção de uma remissão, uma busca por uma parte que promete completar algo a quem a ela corresponda, integrando-a, curando-a, restabelecendo-a, sanando, enfim, os efeitos da quebra.

Na mesma linha do conceito gadameriano de jogo, encontra-se a função simbólica da reconciliação suscitada por Eudoro de Sousa, em *Mitologia I – Mistério e Surgimento do*

⁶⁶ GADAMER, Hans-George. *A Atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1985, p. 50.

Mundo. Conforme o significado original do vocábulo grego, esta noção de símbolo – que parte do étimo *sybállein*, *sybállesthai* (co-jogador) – estabelece o jogo da reunião. Isto posto, entende-se que o símbolo – *sýmbolon* – é o todo, ou ainda, com Eudoro de Sousa, que coisas são símbolos desintegrados, assim como símbolos são coisas reintegradas. Desta forma, a busca da feminilidade da personagem da obra consiste na procura pela parte do símbolo que se perdera no que o filósofo chama de Lonjura e de Outrora: “O tempo dos símbolos é o tempo do mítico”.⁶⁷ Assim, simbolicamente, enquanto a outra parte de Joana seria aquela masculinidade complementar, dramaticamente, a busca de sua feminilidade corresponderia ao dilaceramento da sua existência.

Como diz Eudoro de Sousa, o símbolo não consiste em “coisa-sinal-representativo-de-outra-coisa”.⁶⁸ Ao contrário, símbolo designa algo dividido que, ao reunir, prova certa relação entre seus componentes. Ainda de acordo com o helenista, opõe-se ao simbólico o diabólico (vocábulo este que, também a partir do étimo grego *diabállein*, aponta para a divisão). Estabelecemos, pois, o seguinte paralelo: a disjunção está para a conjunção assim como o diabólico está para o simbólico.

2. O itinerário de Joana: o diabólico e o simbólico

Sem a intenção de empreender uma análise exaustiva do romance, efetuaremos a leitura de alguns dos capítulos cujos elementos consideramos bastante significativos para a compreensão do tema investigado. Nesta leitura, procuramos analisar a busca de Joana por sua libertação, que, de acordo com a simbologia eudoriana, significa a ruptura do horizonte diabólico e o seu percurso em direção ao simbólico. Todavia, Joana não consegue ultrapassar o horizonte diabólico em busca de sua libertação existencial. Não conseguindo realizar a reconciliação existencial consigo mesma, a conjunção simbólica não se concretiza, e o seu percurso em direção ao horizonte simbólico é malogrado. E, de fato, como veremos no decorrer de nossa leitura, não obstante os momentos de epifania vivenciados por Joana, lampejos de diacosmeses, sua passagem do diabólico ao simbólico não se consuma. Joana não se decide e não consegue transpor a disjunção diabólica da sua fragmentação existencial. Assim, “diabolicamente” separada, não terá acesso àquela conjunção simbólica, unidade em que convergem sensibilidade e racionalidade, corpo e alma, masculino e feminino, *éros* e

⁶⁷ SOUSA, Eudoro de. *Op. Cit.*, p. 63.

⁶⁸ *Ibid*, p. 59.

lógos. A fragmentação de Joana é uma acosmia, a falta de um mundo instituído pela unidade e pela diversidade, a falta de uma diacosmese.

Em conformidade com o método hermenêutico, passamos, pois, a indagar o texto em busca de respostas para as questões que formulamos, embora tenhamos plena consciência de que a nossa interpretação não irá deslindar, tampouco exaurir o todo significativo que constitui a simbologia da linguagem expressa no romance.

Também em conformidade com o método hermenêutico, acreditamos que o fato de adotarmos uma leitura que se processa na seqüência dos capítulos do romance não implique uma dissecação de sua estrutura. De acordo com a noção de círculo hermenêutico, a compreensão de uma parte implica a compreensão do todo, da mesma forma que a compreensão do todo implica a compreensão das partes. Há, portanto, uma interação dialética entre o todo e as partes, pois cada um dá sentido ao outro, o que faz com que a compreensão venha a ser uma compreensão circular. Seguindo Heidegger, no que concerne à circularidade da compreensão, assevera Gadamer:

“... a antecipação do sentido, que envolve o todo, se faz compreensão explícita quando as partes que se definem desde o todo definem por sua vez esse todo... o movimento da compreensão discorre assim do todo à parte e de novo ao todo...”⁶⁹

Desta maneira, o que pretendemos é reconstruir o itinerário percorrido pela personagem, sendo que para tanto não nos serviria analisar separadamente cada parte, mas, sim, interligá-las hermeneuticamente em conformidade como numa compreensão circular, visto que o propósito de nossa interpretação é interrogar, em um todo significativo, pela busca do feminino em *Perto do coração selvagem*.

Por ser o romance dividido em duas partes, observamos, na primeira delas, os capítulos (vide sumário do romance) de modo a sugerir uma dualidade entre o masculino e o feminino, dualidade representada pela alternância dos respectivos artigos (o, a). Como exceção, estabelecem-se apenas os capítulos intitulados “Alegrias de Joana” e “Otávio”, ressaltando-se que, sonoramente, a palavra “alegria” inicia-se com o fonema “a”, e o

⁶⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca, Sígueme, 1992, p. 63. Cabe observar que a passagem acima citada diz respeito ao ensaio “Sobre o círculo da compreensão”, um dos escritos complementares a *Verdade e método*, 1960, escritos estes que, publicados em conjunto em 1986, o próprio autor nomeou *Verdade e método II*.

substantivo próprio “Otávio” inicia-se com o fonema “o”, ambos coincidentes com os artigos do gênero feminino e masculino, respectivamente.*

O dualismo suscitado na primeira parte ratifica-se na segunda, excetuando-se o título “Lídia”. Observamos ainda que a primeira parte tanto se inicia quanto se finda, destacando o elemento masculino: “O pai”; “Otávio”. Já em relação à segunda parte do romance, que se inicia com “O casamento” (masculino), observa-se o desfecho com um elemento feminino: “A viagem”, o que, a nosso ver, pode representar a peregrinação da personagem por um caminho que procure a reconciliação do espírito “masculino” com o corpo “feminino”.

2.1. Valor e dominação na simbologia d’ “O Pai”

Na sociedade patriarcal-racionalista que firma as bases culturais do Ocidente, o “pai” é a representação máxima da correção, da adequação e da racionalidade:

“Símbolo da geração, da posse, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança.”⁷⁰

Também Paul Ricoeur assinala que “a figura do pai aparece na simbologia menos como aquele genitor igual à mãe, do que como aquele que dá as leis, ou seja, seria o pai a fonte da instituição”.⁷¹

No romance, a figura do pai é o elemento que dá início à narrativa, o que não é casual. Ao contrário, representa simbolicamente o mundo da racionalidade, da seriedade, daquele universo em que a criança deve ser inserida. Embora sem deixar de acatar as premissas freudianas de que as demandas da libido sejam incompatíveis com as regras impositivas estabelecidas pela civilização, o fato é que a ação da educação, ao conter as pulsões, implica inelutavelmente a morte da criança. Não podendo prescindir da normatividade, a prescrição de limites e a imposição de organismos de controle, a educação faz com que o universo adulto

* A edição que utilizamos para nosso trabalho é a que está citada na bibliografia. Ao que consta, segundo nota da editora, trata-se do texto original. Em outras edições, posteriores, o título “... A mãe...” foi substituído por “... Um dia...”, mas a narrativa do capítulo permanece inalterada, o que não invalida, segundo nossa compreensão, o presente esforço interpretativo.

⁷⁰ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 678.

⁷¹ RICOUER, Paul. *De l'interprétation*. Paris, 1996, p. 520.

se situe em contraponto ao desejo intrínseco e natural de cada criança, a saber, ao desejo de simplesmente participar da gratuidade do jogo estabelecido através do diálogo com as outras pessoas/crianças, enfim, da gratuidade própria do mundo infantil. E esta situação inevitável, entre o universo adulto e o universo infantil, numa sociedade patriarcal-racionalista extremada, tende a radicalizar-se no seu aspecto de coerção e de repressão, de inibição e de frustração. O diálogo da menina Joana com seu pai delinea, a princípio, uma situação relativamente comum: a da tentativa de aproximação de uma criança com o pai, ocupado com seus afazeres de adulto e pouco disponível para o jogo que a criança intenta iniciar. No entanto, o que há de peculiar na situação apresentada é que, aos poucos, vai-se desvelando uma disjunção entre a linguagem infantil perpetrada pela personagem e a “quebra”, diríamos, do que estamos designando gratuidade de seus pensamentos. Noutros termos, a linguagem de Joana, embora preserve os registros infantis, é destituída da característica da brincadeira, exacerbando um pensamento que atinge um alto grau de complexidade inteligível e destrói a gratuidade do jogo infantil. A menina Joana é, desde cedo, tomada por uma “excessividade pensante” que não mais lhe permite o “apenas usufruir a brincadeira:

“_ Papai, que é que eu faço?
 _ Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!
 _ Mas eu já brinquei, juro.
 Papai riu:
 _ Mas brincar não termina ...
 _ Termina sim.” (p.16)

A inquietude da personagem configura a consciência extrema da sua existência, diferenciando o seu mundo do “grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, e apenas viviam.

A característica introspectiva da personagem vai em direção a uma postura nada comum à natureza extrovertida da brincadeira relativa ao universo lúdico e fantasioso da criança, isto é, a racionalização *extremis* impossibilita a capacidade de sentir.

O universo que se configura no romance em relação à personagem Joana é, pois, desde a sua infância, marcado pelo signo da inteligibilidade puramente categorial e pelo símbolo da masculinidade, da norma, da lei, enfim, da linguagem analítica de que Joana procura sempre fugir, sem sucesso, mergulhando, cada vez mais profundamente, na racionalização de seus sentimentos. O pai, no romance, é, portanto, a representação da moldura do pensamento a que se deve submeter todo e qualquer sentimento espontâneo, desde a infância, implicando assim, inelutavelmente, a morte da criança.

2.2. A simbologia da “paixão da noite” n’ “O dia de Joana”

Simbolicamente, o dia de Joana encontra-se na mesma relação em que se insere a figura do pai, ou seja, o dilema provocado pela imposição da racionalidade sobre a sensibilidade. O dia pressupõe sucessão de regularidade e de ordem, em contraste com a irregularidade e com a desordem; a claridade por oposição à escuridão, e assim por diante. Um dia comum não é senão um dia que sucede a outro normal e que antecede a um outro, também normal. Quer dizer, um dia possui uma ordem lógica e rotineira, inerente às características e peculiaridades próprias da diurnidade. Pressupõe-se, assim, que a narrativa comum de um dia ou a narrativa de um dia comum deva iniciar-se com a enumeração dos acontecimentos do quotidiano da personagem. A narrativa do dia de Joana, entretanto, não possui estas características. Ao contrário, desprovido de qualquer linearidade, o dia de Joana gira em torno de um sentimento, ou melhor, de uma pulsão que está prestes a vir à tona, pulsão esta que apavora e fascina a personagem. Deste modo, o dia de Joana não se ambienta na diurnidade, mas na noturnidade, instituindo, por meio dos poderes da paixão e da noite, a simbologia que Karl Jaspers denomina de a “paixão da noite”. Nos passos de Jaspers, diz Eudoro de Sousa: “a ‘norma do dia’ não pode compreender a ‘paixão da noite’”.⁷² Karl Jaspers, no seu livro *Filosofia*, numa das passagens mais significativas da literatura filosófica, referindo-se à lei do dia e à paixão da noite, ao regime diurno e ao regime noturno da consciência, respectivamente, diz-nos o que segue:

“... Nosso ser parece estar referido na existência empírica a dois poderes. Chamo a sua manifestação existencial a lei do dia e a paixão da noite. A *lei do dia* ordena nossa existência empírica, exige claridade, consequência e lealdade, se vincula à razão e à idéia, ao uno e a nós mesmos... A *paixão da noite* quebra toda ordem. Precipita-se no abismo sem tempo do nada, o qual a tudo atrai em seu redemoinho ... Descrever mais concretamente a manifestação da noite é um intento vão porque tudo o que se diz ingressa determinadamente na claridade do dia ... portanto, o dia não poderia reconhecer o mundo da noite ...”⁷³

A *noite* de Joana é submetida ao seu *dia*, ou seja, a *noite* nunca acontece, permanece latente, na iminência de irromper. A “paixão da noite” é submetida à “lei do dia” assim como sua feminilidade é olvidada pela masculinidade da civilização a que ela se submete.

Precisamente em relação àqueles dois poderes dos quais fala Jaspers, Joana acha-se presa à lei do dia, em busca da paixão da noite. Segue, assim, em busca de realizar um trajeto

⁷² SOUSA, Eudoro de. *Mitologia 2: História e mito*, Brasília, EdUnB, 1988, p. 55.

⁷³ JASPERS, Karl. “La ley del día y la pasión de la noche” in *Filosofía*. Madrid; San Juan. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1958/9, p. 465-479.

rumo ao desconhecido, ao caos originário que antecede a qualquer ordem. Observa-se a manifestação de uma força que pretende irromper das profundezas do ser de Joana, algo que ela caracteriza como uma força maléfica (“A certeza de que dou para o mal”):

“O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.” (p. 18)

A força que estava pronta a rebentar com violência e que, no entanto, não passa nunca da iminência, é a representação do que denominamos o “lado indômito” de Joana. Ter um lado com uma determinada característica e outro com uma característica diversa é, sem dúvida, um sinal de fragmentação, o que revela uma desarticulação existencial da personagem. Simbolicamente, esta desarticulação existencial implica a disjunção da unidade, ou acosmia, pois, quando uma parte não está em harmonia com o todo, dá-se o enclausuramento de uma metade pela outra. Acrescente-se a esta desarticulação existencial, a noção de dissonância entre o “dentro” e o “fora”, que atormenta os sentimentos esquizóides da personagem:

“Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar.” (p.18)

Sentir dentro de si um animal perfeito e, entretanto, em nenhum momento, ser capaz de soltar este animal, por medo de deixar transparecer alguma atitude passional, alguma paixão, ou pela etiqueta de algum receio da “falta de estética” que poderia acometer este animal equivale à repugnância manifesta em situações que suscitem exuberância de sentidos, prazer, enfim, vitalidade. Isto se estende ao sentimento, misto de repulsa e fascínio, que domina a personagem ao observar o prazer de um homem devorando um pedaço de carne:

“Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava. Emocionava-a também ler histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles...” (p.19)

Todavia, o fato de Joana não conseguir comer com tanto prazer e vivacidade não significa que ela não tenha fome, mas que suas sensações são dúbias, repartidas e fragmentárias. A fome e a sede, ao mesmo tempo em que lhe causam repugnância, exercem sobre ela um fascínio temerário: o da voluptuosidade, ou, conforme assinalou Benedito Nunes⁷⁴, da *hýbris*, da desmesura, da transposição dos limites. Esta contradição que permeia as sensações de Joana isentam-lhe, contudo, de qualquer valoração de certo ou errado, de bem ou de mal. Se ela não adere inteiramente a estes sentimentos ctônicos, não é porque seja refreada por uma noção de pecado, mas porque há um desequilíbrio entre a “lei do dia” e a “paixão da noite”, entre sua racionalidade e sua emocionalidade, entre seu comedimento e sua paixão, a *sophrosýne* e o *páthos*. Impedida de vivenciar seus desejos, de extravasar seus sentimentos, suas emoções e suas paixões, Joana é levada a uma transposição de seus limites existenciais, à desmesura, à *hýbris*.

Ao longo de toda a narrativa, no que respeita ao tratamento da linguagem, pode-se observar, com freqüência e intensidade, a utilização de imagens que remetem aos sentidos. Estas sinestésias suscitam imagens que representam a pulsão da energia viva do corpo, de que tanto a protagonista procura aproximar-se: expressões como “respirar sem medo”, “ânsia de vomitar”, “cheirar”, “sentir”, “olhar” demonstram como os sentidos, tal qual um chamamento, são aguçados pela linguagem de Joana.

Sua tendência para o “mal” deve ser entendida, portanto, como uma busca de fugir das sensações “mornas” do casual e do habitual que preenchem o seu cotidiano, levando-a a uma impotência. Assim, Joana reclama por sentimentos fortes, intensos, mas aos quais, ao final, ela não consegue aderir de fato:

“... a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo.” (p.19)

A vivacidade da linguagem de Joana não consiste em mera expressão de seu estado de espírito. É a própria manifestação de sua existência. Cada palavra se ergue como uma obra instituidora de ser. A sua imaginação é a potência instauradora dos fenômenos. A linguagem de Joana se divide entre o pensamento e a vontade de sentimento, que sempre se lhe esvai.

Ao identificar esta “vontade de sentimento” a que nos referimos, cremos ter chegado a um ponto crucial de investigação desta parte do nosso estudo, qual seja, a correlação entre os

⁷⁴ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 154.

sentimentos avultados pela personagem do romance e a busca do reencontro com sua feminilidade.

Os desejos profundos e secretos de Joana relacionam-se simbolicamente às potências *ctônicas* das entranhas do cosmos:

“*Ctonos* era o nome dado à Terra, mãe dos Titãs, e morada dos mortos e dos vivos. È o baixo, por oposição ao alto – a terra sob seu aspecto interno e obscuro. O epíteto ctoniano (ou ctônico) é usado em relação a seres fabulosos [...], de origem subterrânea, de natureza muitas vezes temível, ligados às idéias e às forças de germinação e da morte. Simbolizam o lado ameaçador [...] O aspecto ctoniano do inconsciente abrange tudo o que este pode fazer temer, por força de seu caráter oculto, imprevisto, súbito, violento, quase irresistível [...] O ctoniano é o aspecto noturno da esposa, da mãe, do antro.”⁷⁵

O impulso *ctônico* subjacente à existência da protagonista representa as forças telúricas, subterrâneas por oposição aos valores claros e positivos, ou seja, simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o aspecto feminino opõe-se ao masculino ou a obscuridade opõe-se à luz, o caos primordial à distinção do cosmo, e assim por diante.

A Terra é feminina não por uma questão lingüística de gênero, antes, por significar o dentro em contraposição ao fora, o sexo feminino, o *húmus*, signo de fecundidade e regeneração. Saliente-se, entretanto, em meio à sua magnífica função, seu aspecto terrível e obscuro: o de gerar todos os seres, alimentá-los e, em seguida, tragar a todos novamente. Daí, surge a Terra como potência que preside a todas as manifestações vitais, inclusive, à própria morte. Tal noção, como já afirmamos anteriormente, remete, do ponto de vista da codificação filosófica, à concepção dos gregos sobre a *phýsis*, local de onde tudo brota e para onde tudo retorna, ou, na codificação mítica, ao caos que origina todo e qualquer cosmo.

Estabelecida a relação entre o masculino e o feminino na obra, partimos agora em direção ao aprofundamento de nossas reflexões. Primeiramente, admitimos concordar com a tese de Benedito Nunes, no que tange à origem existencial do drama da personagem. Admitindo a premissa de que um drama existencial surge em função de uma cisão original ou originária da qual é fruto o indivíduo, cisão de um todo, princípio universal instituidor de todas as particularidades, concluímos que esta é uma problemática típica do ser-no-mundo. Só o ser humano, o ente que ex-siste, lançado ao mundo e nele abandonado, é capaz de se dar conta do “absurdo da existência” e, portanto, é capaz de se angustiar. De acordo com Heidegger, não tendo a angústia uma causa determinada, exceto a própria consciência da

⁷⁵ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. “*Ctonos*”. In: *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 317.

existência e da finitude desta existência, donde o abandono, o indivíduo procura resgatar, “*de profundis*”, o impulso vital para dar prosseguimento ao seu destino. Esta procura pelo recôndito, pelo que estamos denominando de *ctônico*, no entanto, parece tão dolorosa quanto a angústia de se saber à deriva.

O poder noturno, *ctônico*, subjacente à existência de Joana, representa a sua parte emocional, a “paixão da noite”, o poder diurno, *urânida*, representa a sua parte racional, “a lei do dia” que, juntos, instituem a diacosmese e a hierogamia do Céu e da Terra, da racionalidade e da sensibilidade. Porém, como a separação do Céu e da Terra, só uma racionalidade radical e unilateral, aquela que os padrões de nossa sociedade permitem que seja manifesta, é a que se apodera da personagem. Estes dois poderes, o emocional e o racional, são princípios complementares, inerentes e válidos ao ser humano. No entanto, foram eles distorcidos em seu equilíbrio, gerando um desequilíbrio em que o aspecto racional domina o aspecto emocional, gerando, assim, um desvirtuamento da razão, o racionalismo. Este racionalismo, fruto da quebra do equilíbrio entre a razão reflexiva e a razão instrumental, impregnou e impregna ainda, através das formas mais sofisticadas e enganosas, a sociedade humana, nitidamente uma certa sociedade, uma certa tendência da civilização, ou seja, a civilização patriarcal-racionalista do mundo ocidental. A este respeito, diz-nos Heidegger, em seu ensaio *Serenidade*:

“... o pensamento que calcula não é um pensamento que medita (*ein besinnliches Denken*), não é um pensamento que reflete (*nachdenkt*) sobre o sentido que reina em tudo que existe. Existem, portanto, dois tipos de pensamento, sendo ambos à sua maneira, respectivamente, legítimos e necessários: o pensamento que calcula e a reflexão (*Nachdenken*) que medita. É a esta reflexão que nos referimos quando dizemos que o Homem actual foge do pensamento.”⁷⁶

2.3. A origem e a fecundidade na simbologia d’ “...A mãe...”

O terceiro capítulo do romance carrega o simbolismo inverso ao do primeiro, “O pai”. Enquanto a figura masculina do pai é a representação da ordem, da lei e da instituição, o simbolismo da mãe relaciona-se à matriz da vida, à origem e à fecundidade, estabelecendo o princípio feminino como força universalmente vital e matricial, potência telúrica e *ctônica* expressa em forma feminina, pelo que nos valem da autoridade de Mircea Eliade:

⁷⁶ HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa, Instituto Piaget, s/d, p. 13-14.

“Uma das primeiras teofanias da Terra, enquanto tal, enquanto sobretudo camada telúrica e profundidade ctônica, foi a sua ‘maternidade’, a sua capacidade de dar frutos. Antes de ser considerada Deusa-Mãe, divindade da fertilidade, a Terra impôs-se diretamente como Mãe, Tellus Mater.”⁷⁷

A simbologia da mãe pressupõe um pensamento cosmocêntrico, isto é, de retorno à *phýsis* ou, no registro mítico, de retorno ao *cháos* primordial e anterior a qualquer cosmificação. A manifestação de tal simbologia, radicalmente ligada ao princípio feminino das forças vitais da natureza, relaciona-se, por sua vez, ao que Göethe designou “eterno feminino”, isto é, um retorno a uma integralidade originária. A mãe pode, ainda, vir a simbolizar a vida e a morte:

“Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar a terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação...”⁷⁸

Observa-se, deste modo, a relação com o que anteriormente associamos às potências ctônicas e telúricas da simbologia do feminino.

Conforme uma análise moderna, poder-se-ia dizer que o símbolo da mãe assume o valor de um arquétipo, a primeira forma que assume a experiência primigênia da *anima*, do impulso vital ainda associado ao inconsciente.

No romance de Clarice Lispector, o capítulo que se apresenta sob o título “*A mãe*” e que versa acerca da morte de Elza, a mãe de Joana, é, ironicamente, narrado sob o ponto de vista do pai. A personagem “mãe” é, pois, na estória, mencionada pela ausência, marcada pela lacuna, a partir da representação gráfica do título no texto – com reticências antes e depois da palavra “mãe”.

Não se trata aqui de fazer uma abordagem psicanalítica do que poderia vir a representar a ausência da figura materna no universo da personagem, mas, sim, de estabelecer a relação com a simbologia da figura da “mãe” como princípio feminino em consonância com o drama vivenciado pela protagonista.

Conjugando o princípio feminino às forças ctônicas e profundas subjacentes no interior da personagem, prontas a irromper da escuridão e do silêncio absoluto em que repousam, é que compreendemos a passagem na qual Joana admite ter sentido medo ao escutar seu pai mencionando a morte de Elza:

⁷⁷ ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 199.

⁷⁸ CHEVALIER, Jean *et* GHEEBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 580.

“Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai.” (p.19)

O medo aludido por Joana não é, na verdade, o medo de sua mãe ou o medo natural da morte, mas a confirmação de um medo presente constantemente na narrativa do drama de Joana e que equivale à sua “certeza de dar para o mal”. Enquanto o pai é a representação do conhecido, do visível, do normativo, a mãe é o apelo ao desconhecido, ao recôndito, ao desregrado, enfim, à *hýbris*, à desmesura que atormenta a personagem, suscitando os princípios obscuros e as forças que subjazem à normalidade das relações diurnas. Pode também este temor ser associado ao receio da felicidade pura e simples, da felicidade gratuita que não serve a nenhum fim específico, o que é confirmado por meio do questionamento de Joana, neste mesmo episódio:

“_ O que é que se consegue quando se fica feliz? [...] _ Queria saber: depois que se é feliz, o que acontece? [...] _ Ser feliz é para se conseguir o quê?” (p. 29)

2.4. “O passeio” e “O banho” de Joana: uma quase descida aos infernos

“Distraído, é todo desatento à morte. E o que distrai o distraído, o que desatenta o desatento, é, sem dúvida, o amor”. [...] Por isso, o servo da razão não pode amar...”
Eudoro de Sousa

Interpretando o passeio e o banho de Joana como uma busca por si mesma, diríamos que a protagonista do romance realiza uma descida ao seu eu profundo, ou seja, realiza uma “descida aos infernos”. Seu passeio traduzir-se-ia por uma busca de auto-reconhecimento e seu banho, por uma busca de aceitação de seu corpo, ou seja, por uma purificação. Contudo, o seu drama decorre exatamente do fato de não conseguir o almejado, quer dizer, seu passeio não conduz ao seu auto-reconhecimento nem seu banho, à aceitação, à purificação do seu corpo. O passeio leva ao aprisionamento, e o ritual do banho, à frustração. Sem distração e sem purificação, Joana resvala em seu eu profundo, mas não chega ao seu verdadeiro eu. Não há uma “descida aos infernos”: eis o seu drama.

Normalmente, quando tomamos o significado da palavra passeio, duas imagens vêm à tona: primeiramente, pressupõe-se a ida a um lugar em que se vão desfrutar momentos aprazíveis. Passeio também nos transmite uma idéia de liberdade, de gratuidade, de distração. No entanto, a distração de Joana é, na verdade, a percepção de seu aprisionamento, característica que nega a noção habitual que se tem de um passeio comum:

“Assim como o espaço rodeado por quatro paredes tem um valor específico, provocado não tanto pelo fato de ser espaço mas pelo de estar rodeado por paredes. Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo e Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, [...] como se ligar a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?” (p. 31)

Retomamos aqui a noção a que aludimos no início deste capítulo, visto que a passagem acima nos permite afirmar, dentro da designação eudoriana, que a vivência de Joana é diabólica, isto é, parte de uma fragmentação entre dois lados da personagem, o do sentimento e o da racionalidade, que não conseguem integrar-se, pois do mundo de Joana o Eros desertou. Nele, *éros* e *lógos* não se complementam. É neste sentido que entendemos a constatação de Joana quanto à sua incapacidade de se libertar pelo amor. Esta incapacidade é a mesma que tem a personagem de distrair-se, embora afirme o contrário em sua conversa com o marido. Verdadeiramente, Joana jamais se distrai, está sempre tomada pelos pensamentos, que equivalem às paredes de sua emoção. Assim como Otávio, ela vive enclausurada em sua subjetividade, ambos impedidos de criar uma ponte que estabeleça, de fato, uma relação dialógica e mútua entre ambos:

“Às vezes, no entanto, talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo.” (p. 33)

Por ser prisioneira de si mesma, a paisagem do passeio de Joana confunde-se com a sua paisagem interna, que se avulta como uma “montanha estúpida, castanha e dura”, ou seja, sua própria introspecção, um centramento ou uma concentração exacerbada da qual não consegue desgarrar-se ou distrair-se verdadeiramente, a fim de desfrutar o prazer descompromissado da pura sensação. O passeio de Joana não se resume a uma aventura exterior qualquer, tampouco o seu banho, o qual não a purifica. Constituem uma tentativa de chegar ao seu eu mais profundo. Entretanto, Joana não se resolve: persiste na sua existência cindida, persiste no seu horizonte diabólico.

O passeio de Joana, como vimos, não se caracteriza por uma situação de ruptura em relação à sua existência cotidiana. Por sua vez, universalmente, o banho é, do ponto de vista simbólico, o primeiro dos ritos que iniciam ou dão origem às grandes etapas da vida, em especial, o nascimento, a puberdade, a morte. No caso do romance, o banho efetiva a passagem de Joana da infância para a adolescência. A descoberta de seu corpo é uma

verdadeira epifania. Outras verificações são necessárias para dar conta da interpretação que desejamos estabelecer. Mais uma vez, recorremos ao dicionário de símbolos:

“A simbólica do banho associa as significações do ato de imersão e do elemento água.”⁷⁹

Procuraremos deslindar a associação destas duas significações. A imersão, inicialmente, tem a significação de um mergulho no inesperado, no desconhecido, o que lhe confere, obrigatoriamente, um valor iniciático, satisfazendo a uma necessidade de segurança e de medo ao mesmo tempo, além de retorno à matriz original, à fonte da vida.

Quanto ao elemento água, pode-se dizer que sua função é purificadora, regeneradora e fertilizante. Neste sentido, conforme a interpretação por nós proposta, assim como a terra, a água é um elemento feminino, por excelência. Daí, não só se institui como elemento de purificação, mas como centro de regenerescência e, sobretudo, como meio de fertilização da terra, ambas, fontes de vida:

“Mergulhar nas águas, para delas sair sem dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens.”⁸⁰

Outra acepção possível é a da água como massa indiferenciada, representando a infinidade do devir e a multiplicação das possibilidades de ser, da virtualidade. Assim, assemelha-se à fluidez da linguagem perseguida por Joana, a busca do informe, do inefável, do que existiria antes de qualquer designação possível.

Como forma substancial de manifestação da origem da vida, pode o significado da água também se associar ao sopro vital, à *anima*, que instiga a vida no plano corporal e sensível:

“A água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas.”⁸¹

No que diz respeito à noção acima referida, ratificamos as observações efetuadas na análise do capítulo “*O dia de Joana*”, naquilo que tange à força ctônica da natureza.

A água da vida se apresenta ainda como um símbolo cosmogônico, constituindo, assim, a matéria-prima vital. De todas as simbologias aqui enumeradas, ressalta como particularmente interessante para nossa abordagem a seguinte:

⁷⁹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op.Cit.*, p. 119.

⁸⁰ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op.Cit.*, p. 15.

⁸¹ *Ibid*, p. 22, 23.

“A valorização feminina, sensual e maternal da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta.”⁸²

Feitas todas estas observações acerca da simbologia do banho, da imersão e do elemento água, partimos para a interpretação da cena do banho de Joana.

No item 4 desta dissertação (*A situação narrativa em Perto do coração selvagem*), descrevemos algumas das características que consideramos essenciais para a compreensão da escritura de Clarice Lispector, em especial, as relativas a este romance. Dentre alguns dos procedimentos adotados pela ficcionista, sobressai-se, indubitavelmente, a epifania.

Dos diferentes conceitos de epifania enumerados pela estudiosa da obra clariceana Olga de Sá⁸³, tomaremos como base algumas noções que julgamos mais adequadas ao que ora nos interessa investigar: o que se constitui como “primeiro momento epifânico” de Joana, qual seja, o episódio do banho.

Compreendido como “revelação informe de algo essencial que de repente se fixa”, como apresentação da realidade com um caráter de sonho, ou ainda, simplesmente como um instante existencial privilegiado, o momento epifânico consiste em um procedimento por meio do qual se evidencia um modo de “animação” (no sentido originário e etimológico do termo) de algum evento ou de algum objeto em particular.

A trajetória da personagem é marcada, desta maneira, por um primeiro episódio significativamente epifânico, revelador, ou seja, um instante privilegiado de sua existência, que é o narrado, ou melhor, focalizado, no momento do banho.

Através deste instante privilegiado da personagem, verifica-se o raiar de sua feminilidade, um primeiro contato efetivo com a consciência de seu corpo, despontada nesta fase de sua vida, que equivale à puberdade. É neste instante que Joana descobre a possibilidade de romper com o mundo morno e assexuado que lhe circundava e também se lhe descortina a possibilidade de dar vazão às forças ocultas e ctônicas que subjaziam à sua existência desde a infância.

Reiteramos, pois, que a “iminência do surgimento da mulher” é um momento eivado de significação simbólica, já comentada anteriormente, o qual se percebe, de maneira recorrente, através das imagens suscitadas pelos elementos dispostos na cena em questão. O momento epifânico do banho seria o primeiro passo de Joana rumo ao “coração selvagem da vida”. Resta verificar, à luz de uma investigação das passagens desta narrativa, se este passo é

⁸² *Ibid*, p. 21.

⁸³ SÁ, Olga de. “O conceito e o procedimento da epifania”. In: *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 163-211.

efetivamente dado por Joana ou se é retraído por uma espécie de incapacidade de “avançar” nos trilhos do “descortínio silencioso”⁸⁴ da feminilidade.

A primeira observação importante em relação ao texto é que, inicialmente, a água é o sujeito focalizado da narração, de tal modo que o elemento passa a ter atributos humanos:

“A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira.” (p.65)

Importa ressaltar que a imagem epifânica é ratificada tanto pelos verbos no gerúndio – o que indicia a presentificação do acontecimento, quanto pela focalização da água na banheira, palco onde se encena o rito iniciático de passagem da protagonista em direção ao encontro com o seu corpo. Na imersão de Joana, um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente. Esta cena, pelo menos, sob um aspecto, o do domínio da racionalidade que é peculiar à personagem, representa uma ruptura. Nela, todos os elementos da narrativa são absolutamente sensitivos, e Joana encontra-se, num raro momento, abstraída da complexidade de seus pensamentos e envolta numa atmosfera de percepção e de sensação devoradoras: uma das significações da imersão, qual seja, o retorno às origens e o auto-reconhecimento, não se concretiza no ato do banho de Joana. O seu ritual de passagem é, conforme nosso entendimento, frustrado, não viabilizando, de fato, o ingresso da personagem no mundo da sensibilidade, ou seja, Joana não consegue vivenciar a “alegria de corpo”:

“A moça ri de alegria de corpo [...] Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento.” (p.65)

O trecho acima transcrito é densamente ilustrado por elementos simbólicos que têm a função de auto-reconhecimento. A “alegria de corpo” consiste numa descoberta de algo que se diferencia de um estado anterior, um renascimento ou uma ruptura com a infância. Atente-se para a utilização do verbo “emerge”. Joana pratica um ato de imersão, cuja significação simbólica é o retorno às origens e o auto-reconhecimento, a fim de, em seguida, ressurgir para uma nova etapa (ainda desconhecida) de sua vida, ou seja, imerge para emergir da infância.

Não obstante a atmosfera de intensa sensibilidade que envolve a cena, os movimentos de Joana revelam uma tendência de distanciamento (“olha o pé de longe”) e de ascendência (“Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra”), demonstrando uma propensão à fuga deste universo sensível e corpóreo:

⁸⁴ NUNES, Benedito. “O descortínio silencioso”. In: *O drama da linguagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 123-134.

“O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula.” (p.65)

A tensão contida no corpo de Joana é a do conflito entre a sensibilidade que aflora e a inteligibilidade que persiste, não havendo o necessário diálogo entre *éros* e *lógos*. Neste instante, a vida é metonimicamente representada pelas partes do corpo: “Alisa a cintura, os quadris, sua vida”.

Comparando a banheira com o mar, a personagem define o que está sentindo como a “invasão suave da maré”, invasão veementemente recusada por Joana. O medo e o desconforto que surgem em seguida são frutos desta recusa e da frustração em relação ao seu auto-reconhecimento, que não se concretiza no ato de seu banho. Verifiquemos esta afirmação no texto do romance:

“Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão, como em braços mornos.” (p.66)

O movimento de retração de Joana é uma recusa de viver a “alegria de corpo”. A realidade se transfigura em “não” (“não ver, não ouvir, não sentir”). Ela se fecha no quarto, cerra as janelas, como cerra sua vida. Após o banho, no quarto, Joana continua a fuga do corpo, procura a distância das estrelas. A sensação de “estar presa ao corpo” é um martírio e, por isso, busca refugiar-se noutra realidade que não seja o contorno de seu corpo:

“Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra. E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. [...] Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. [...] quase esqueço que sou humana. [...] Essas curvas sob a blusa vivem impunemente?” (p.68)

Ou ainda:

“É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? [...] Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida? – Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma.” (p.69)

Importa salientar que, onde se lê “vida”, “existência”, leia-se, sobretudo, linguagem. Nossas reflexões, até o momento, são insuficientes para uma resposta conclusiva neste sentido. No entanto, quando mencionamos anteriormente a possibilidade de uma linguagem originária, anterior a qualquer cisão entre o nome e a coisa: não há, pois, racionalidade ou linguagem lógico-conceitual que possa exprimir o horizonte existencial do mundo de Joana. Visto que nenhuma comunicação empírica pode exprimir um horizonte originário, horizonte ainda não nomeado ou denominado para além de toda e qualquer comunicação empírica, na *Lonjura* e no *Outrora*, nos dizeres de Eudoro de Sousa, horizonte capaz de recuperar uma linguagem que ainda conjugava a palavra e a coisa:

“No meu interior encontro o silêncio procurado. [...] Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solitude branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. [...] talvez essa ânsia seja uma idéia – e nada mais.” (p.70)

A sensação de andar sobre trilhos invisíveis coincide com a angústia de se saber finito, de se ter uma existência delimitada pelo tempo. Trata-se da angústia existencial, da angústia original que, como diz Heidegger, pode-nos acometer a qualquer momento. A ânsia de querer superar o abismo da existência faz Joana sentir-se num estado de ausência, de “prisão” ou de “liberdade”, num estado de ausência que se pode renovar a um aceno. Talvez num estado de ausência em que possa ocorrer aquilo que Heidegger chama de *Ereignis*, o “supremo acontecimento”. Talvez aquele estado de ausência a que ele se refere em um trecho da “Carta a um jovem estudante”, Posfácio escrito para *A coisa*. Neste trecho, assinala o filósofo:

“O erro de Deus e do Divino é a ausência. Mas ausência não é um nada. Ausência é precisamente a vigência apropriadora da plenitude velada do ter-sido e assim do que, reunido no modo do ter-sido, vige e é ... É vigilância a partir de um pensamento cuidadoso que sempre se renova, que presta atenção ao aceno em que ser se acena ...”⁸⁵

2.5. A cisão diabólica e a oposição simbólica de “A mulher da voz” e Joana

Ao ter contato com uma mulher de tom de voz desconhecido, Joana impressiona-se com o vigor da dona da voz e supõe que aquela mulher teria vivido algo que ela ainda não conhecera.

⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. “Carta a um jovem estudante”, Posfácio à *Coisa*. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002, p. 162.

A voz da mulher é descrita como diferente da voz de Joana e apresentava as seguintes características:

“... aguda, vazia, lançada para o alto, com notas iguais e claras. Algo inacabado, extático, um pouco saciado. Tentando gritar... Claros dias, límpidos e secos, voz e dias assexuados, meninos de couro em missa campal. E alguma coisa perdida, encaminhando-se para um brando desespero...” (p. 73)

Note-se que tudo o que se refere à protagonista parece claro e diáfano, como se carecesse de existência concreta. No entanto, sua voz clara e límpida resguarda a potencialidade de um grito, mas de um grito que é um “brando desespero”. A voz da mulher, que representa metonimicamente o seu corpo, incomodava Joana justamente por abrigar as características de sensualidade e de concretude que lhe faltavam. Defrontamo-nos, assim, com uma oposição simbólica, pois, enquanto Joana parece associar-se ao ar, aquela mulher possuía características ligadas à terra:

“O corpo limpo, os cabelos escuros. Grande, forte. E a voz, voz de terra.” (p. 74)

Entregue a especulações sobre a existência daquela mulher, Joana conclui que a vida dela era tomada de uma plenitude que se realizava por si só, que se realizava através das coisas concretas, pois sua vida era envolta por uma vivência desprovida de inquietações profundas que pudessem inviabilizar, por meio da inteligência, a própria existência:

“... era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar. [...] Nunca suas interrogações foram inquietas à procura de resposta [...] Ela não tentava qualquer movimento para fora de si. [...] Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim.” (p. 76)

A caracterização daquela voz e, conseqüentemente, daquela mulher como tal, levará a personagem a engendrar questionamentos sobre a sua existência. Com relação a este capítulo do romance, podemos dizer que nele, paralelamente ao que vingou em nossa cultura ocidental, desenrola-se existencialmente o dilema da personagem ter que optar “diabolicamente” por um tipo de conhecimento: de um lado, um tipo de conhecimento lógico-racional extremado ou, como diz Mircea Eliade, o “primado exclusivo da razão”, um racionalismo que prescindia da experiência adquirida pelo sofrimento da existência concreta, ou seja, que se mantém alheio às vicissitudes emocionais do indivíduo; do outro, o que designamos “passional”, conhecimento que, sem desdenhar da razão e com ela se integrando,

é fruto das vivências e pulsões que perpassam a nossa existência concreta. Enfim, o questionamento de Joana gira em torno da seguinte formulação: qual é o conhecimento verdadeiro? Poderia aquela mulher ser feliz sem ter sequer, por uma só vez, indagado sobre sua existência, se ela, Joana, não fazia outra coisa senão questionar, se seu conhecimento da vida era puramente especulativo? Se sua existência reduzia-se à especulação, haveria lugar para vivências e paixões isentas de questionamentos?

“Porque ela nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento. Sua existência foi tão completa e ligada à verdade que provavelmente na hora de entregar-se e findar, teria pensado, se tivesse o hábito de pensar: eu nunca fui.” (p. 78)

A questão aqui suscitada se caracteriza pela falta de uma complementariedade, de uma inter-relação entre a lei do dia e a paixão da noite, entre o regime diurno e o regime noturno do espírito, entre a racionalidade e a sensibilidade. A “mulher da voz”, no romance, representa o conhecimento adquirido através da vivência das experiências imediatas do cotidiano, ou seja, a mulher da voz é o que se poderia designar, consoante Miguel de Unamuno, uma “mulher de carne e osso”. Joana, porém, não se contenta com esta forma de experimentar o mundo. A exacerbação de seu drama, calcado no mais extremado racionalismo, configura-se, portanto, num desejo de querer decifrar o mistério da existência, o mistério de sua existência. Deste modo, podemos dizer que, ao conceder primazia absoluta à especulação, Joana parece equacionar sua existência antes mesmo de experienciá-la:

“Depois de um instante de absorção, Joana percebeu que a invejara, aquele ser meio morto que lhe sorria e lhe falara num tom de voz desconhecido. Sobretudo, pensou ainda, compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la.” (p. 78)

A voz que incomodava Joana ressoava como um chamamento, como um apelo à vida, à pulsão da existência, um apelo da terra, em suma, daquilo que chamamos de feminino e que Joana se recusa a atender, sem poupar argumentos para tal recusa:

“Mas de que valia qualquer raciocínio... Se se subisse ao ponto de entendê-la, sem enlouquecer no entanto, não se poderia conservar o conhecimento como conhecimento mas transformá-lo-iam em atitude, em atitude de vida, único modo de possuí-lo e exprimi-lo integralmente. E essa atitude não seria muito diversa daquela na qual repousava a mulher da voz. Eram tão pobres os caminhos da ação.” (p. 78)

O pensamento de Joana traduz-se por um acirramento da linguagem dicotomizada pelos pólos da sensibilidade e da razão, oposição levada às últimas conseqüências pela protagonista do romance:

“Teve um rápido movimento com a cabeça, impaciente. Pegou um lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: ‘A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’. Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida o seu pensamento frio e inteligente.” (p. 78)

Observamos que, não casualmente, todos os elementos narrativos que se ligam à personagem Joana podem ser simbolicamente interpretados como elementos de uma ordem lógico-racional extrema: “cabeça”, “letra firme”, “pensamento”, “frio”, “inteligente”. Por sua vez, os correlatos descritivos associados à mulher da voz são de natureza essencialmente sensorial: “intumescida”, “vida”; e, mesmo antes: “corpo”, “voz”, “forte”, “grande” e similares.

Deste modo, podemos dizer que, enquanto Joana se apresenta sob o signo da pura inteligibilidade, da pura racionalidade, do “primado exclusivo da razão”, a mulher da voz, constituindo a imagem da feminilidade, da sensibilidade, elementos inerentes aos valores primigênicos da existência, apresenta-se como aquela outra parte de Joana, aquela parte recalçada pela sua racionalidade *extremis*.

Torna-se imprescindível observar que não pretendemos absolutamente defender a idéia de uma possível superioridade do conhecimento passional em relação ao conhecimento racional. Acreditamos, sim, que o que acontece com a personagem é um procedimento análogo ao que se desenrolou na cultura ocidental, a qual, movida por uma determinada tradição racionalista, dissolveu a complementariedade existente entre a sensibilidade e a inteligibilidade, promovendo o que designamos, conforme os termos eudorianos, uma cisão diabólica. É neste sentido que julgamos necessário que se empreenda uma conjunção simbólica, capaz de reunir, num todo, razão e emoção ou, digamos, o masculino e o feminino. Reunir o regime diurno e o regime noturno da consciência, ou seja, reunir aqueles dois poderes de que fala Jaspers, a lei do dia e a paixão da noite, a inteligibilidade do espírito e a sensibilidade do corpo, formando, assim, a unidade que constitui a existência humana.

2.6. “...Otávio...”: a malograda investida de uma conjunção simbólica

A narrativa deste capítulo, que cerra a primeira parte do romance, alterna o ponto de vista, mesclando as sensações de Joana e de Otávio. O tema que ressaltaremos, sempre recorrente, é a iniciação de Joana no mundo das pulsões.

A primeira expressão utilizada é “*De profundis*”, suscitando, mais uma vez, como no início da primeira parte do romance, as forças ctônicas subjacentes à existência, capazes de saciar a sede da protagonista, subjugada, então, pelo excesso de forças puramente celestes, urânidas. A atmosfera da narrativa desenvolve-se sob a forma de uma expectativa de revelação ou de irrupção que nunca passa da iminência. O “objeto de desejo” de Joana está sempre próximo, ladeando as suas fronteiras, mas a “invasão” do território árido do coração de Joana não se efetiva realmente:

“... ‘De profundis’. Sentia-o vacilar, quase perder o equilíbrio e mergulhar para sempre em águas desconhecidas. Ou, senão, a momentos, afastar as nuvens e crescer trêmulo, quase emergir completamente ... Depois o silêncio.” (p. 79)

Os apelos de Joana não são suficientes para que brote dela o impulso para a conversão. Na impossibilidade de mergulhar no seu mundo noturno, a protagonista sempre volta da metade do caminho e acaba retornando à excessiva diurnidade, ao “mundo dos homens”, sem ter de fato experimentado o seu universo feminino:

“E de lá do fundo de si mesma, após um momento de silêncio e abandono, subiu, a princípio pálido e vacilante, depois cada vez mais forte e doloroso: das profundezas chamo por vós ... das profundezas chamo por vós ... das profundezas chamo por vós ... Permaneceu ainda uns instantes parada, o rosto sem expressão, lasso e cansado como se ela tivesse tido um filho. Aos poucos foi renascendo, abriu os olhos vagorosamente e voltou à luz do dia.” (p. 82)

Uma cena entrecortada em meio à narrativa de Joana focaliza o ponto de vista de Otávio, demonstrando uma coincidência entre a constituição do drama dos dois personagens. Otávio também imagina. Encerrado em sua praticidade quotidiana, praticidade que se alia à sua incapacidade de amar, imagina uma música que fluísse numa “terra sem homens”. Uma outra personagem inserida na narrativa, Lídia, também vem ratificar a incomunicabilidade dos atores num cenário em que predomina a clausura de todos em sua própria subjetividade. Por medo de entregar-se à Lídia, Otávio refugia-se em Joana, cuja imagem de luminosidade, associada a uma frieza, proporciona-lhe a segurança de que ele precisa. Diante da

impassividade de Joana, Otávio se sente “inútil e afeminado”, concluindo-se, pois, que não era por nenhum atributo sensual de Joana que ele se sentia atraído:

“Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria ... Precisava-a fria e segura.” (p. 96)

O enredo se encaminha, enfim, para a união de Otávio e Joana, que, finalmente, parece iniciar-se na matéria da sensibilidade e do amor. O universo sensorial da narrativa se intensifica e aparentemente é conduzido para o que designamos “conjunção simbólica”, por meio do que, no texto, aponta-se como “afastamento dos homens”, isto é, uma aceitação do universo feminino:

“Parecia-lhe fazer parte do verdadeiro mundo e estranhamente ter-se distanciado dos homens.” (p. 99)

Neste momento do romance, a conjunção simbólica, que recusa a dicotomia entre mente inteligível e corpo sensível, chega a concretizar-se, fundindo e confundindo em Joana passado e presente, razão e emoção, corpo e espírito, dissolvendo todos os limites na plenitude de sua existência. Os sentimentos deixam de ser equacionados e são absorvidos pelas pulsões de seu corpo. Aflora o sentimento tão temido e, paradoxalmente, pleiteado, como uma autêntica epifania:

“Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação.” (p. 99)

A mencionada ligação com a terra (p. 99), no entanto, não perdura. Como de outras vezes, Joana retorna ao seu estado anterior, caracterizado pelo excesso de luminosidade. A paixão que se lhe revela não é suficiente para conjugar definitivamente, em um todo, as partes dilaceradas da existência da personagem, que volta ao marasmo da racionalização extrema. Arrefece a pulsão, e ressurgem a necessidade de racionalização absoluta, em forma de insatisfação. É o retorno de Joana ao excesso de luminosidade do dia, depois de sua breve visitação ao mistério da noite:

“Só não se habituara a dormir. Dormir era cada noite uma aventura, cair da claridade fácil em que vivia para o mesmo mistério, sombrio e fresco, atravessar a escuridão. Morrer e renascer.” (p. 100)

A alternância dos estados de que padece a personagem é o tormento que assola sua existência. A insatisfação advém da fragmentação de sua vida, de modo que, conforme sua própria definição, seus momentos estão sempre se desenvolvendo em forma de pequenos “círculos fechados”, ou, de acordo com a terminologia que adotamos, “diabolicamente” independentes uns dos outros. E, na frase final, uma dubiedade: “Ela errava tanto ...” (p.101)

2.7. “O casamento” dessacralizado e o subterfúgio do abrigo”

O fato de o romance ser distribuído em duas partes e ter como título do primeiro capítulo da segunda parte “O casamento” poderia dar margem à interpretação de que a união com Otávio pudesse representar uma nova etapa na vida da personagem, uma vez que “o casamento se inclui entre os ritos de sacralização da vida.”⁸⁶ No horizonte da análise junguiana, diz-nos Jean Chevalier:

“... o casamento simboliza, no curso do processo de individualização ou de integração da personalidade, a conciliação do inconsciente, princípio feminino, com o espírito, princípio masculino.”⁸⁷

De fato, a narrativa se inicia com uma suposta lembrança de Joana, que, vinda de repente, dizia respeito à sua imagem no topo de uma escadaria. A imagem, no entanto, segundo a própria personagem, tem sua veracidade questionada. Joana não sabe, efetivamente, se era verdadeira ou falsa. Ao final, acaba por concluir que se tratava de uma mentira. O que era uma mentira: a escadaria (imagem que fundia passado e presente), a lembrança ou o próprio casamento? A seqüência da narrativa confirmará a atmosfera de tédio que envolve o relacionamento de Joana e Otávio, manifestando aquele pacto de conveniências, falso e ilusório, inerente a esses tipos de união comuns em nossa sociedade. Não simboliza, portanto, a integração da personalidade acima citada, a conciliação do inconsciente, princípio feminino, com o espírito, princípio masculino.

Noutros termos, o casamento de Joana e Otávio não é uma conciliação do princípio feminino com o princípio masculino, pois é uma disjunção e não uma conjunção, uma cisão e não uma união. Desprovido de paixão, prescinde também de qualquer forma autêntica de diálogo, não havendo o diálogo necessário entre *éros* e *lógos*. Na verdade, os cônjuges, Joana

⁸⁶ CHEVALIER, Jean et GHERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 197.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 197.

e Otávio, dispõem-se como mônadas, como átomos que dividem um mesmo espaço, sem que um compartilhe realmente o ambiente do outro. Em suma, é um casamento dessacralizado.

O tédio daquele casamento causava em Joana a sensação de prisão, da qual ela não conseguia libertar-se e pela qual responsabilizava o marido:

“A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade.” (p. 108)

O destino fatal de Joana, sempre protelado, configura-se através do mar e da simbologia que envolve o elemento água (renovação, fertilidade e feminilidade), aspecto já abordado anteriormente:

“Com o ouvido ela sabia que o outro, indiferente a tudo, prosseguia nas suas batidas regulares, no seu caminho fatal. O mar.
– Adiar, só adiar, pensou Joana antes de deixar de pensar.” (p. 112)

De forma análoga ao casamento, no capítulo intitulado “O abrigo no professor”, encena-se o episódio em que Joana procura por seu professor antes do casamento. A significação do “abrigo”, recorrente ao longo do romance, diz respeito à sustentação que Joana busca sempre que se encontra ameaçada pelo abismo da existência. Este abismo pode ser entendido, conforme a simbologia existencialista, mencionada, sobretudo, em alusão ao trabalho de Benedito Nunes, no que tange à sensação de vazio que se sente quando da tomada de consciência da finitude e da temporalidade da existência concreta.⁸⁸

Importa salientar que a imagem do abrigo está sempre relacionada a figuras masculinas: “o abrigo no professor” e “o abrigo no homem”, dois subterfúgios para o abismo de Joana, representados pela ameaça da explosão de sua feminilidade. A procura pelo princípio masculino, que deveria encaminhar-se para uma conjunção simbólica com o princípio feminino de Joana, é desvirtuada por expedientes manifestos tão-somente como “abrigos”:

“Subitamente precisava encontrá-lo, senti-lo firme e frio antes de ir embora.” (p. 113)

⁸⁸ NUNES, Benedito. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 91-139.

Da mesma forma que o casamento com Otávio, o abrigo de Joana, reafirmado na imagem do professor, é caracterizado por uma extrema fragilidade: a imagem de um homem velho, fraco e doente, apoiado em um sopro de vida.

Mais uma vez, a personagem menciona um episódio em que se encontra diante de algo prestes a acontecer e que não se efetiva. O estado de Joana é de constante expectativa para atingir algo que nunca passa da iminência:

“Um dia já lhe sucedera isso: quando pela primeira vez se preparava para o circo, em pequena. Teve os melhores momentos se preparando para ele. E quando se aproximou do largo campo onde branquejava o barracão redondo e imenso, como uma dessas cúpulas que escondem até certo instante o melhor prato da mesa, quando se aproximou na mão da criada, sentiu o medo e a angústia e a alegria trêmula no coração, queria voltar, fugir.” (p. 113)

Diante de qualquer situação que resguarde uma intensa manifestação de vida, de alegria, o sentimento de medo e de angústia que se apodera de Joana a torna incapaz de vivenciar as sensações, de modo que a personagem está sempre a fugir de si mesma, quer seja com a tentativa de um casamento, quer seja com a tentativa de um apoio, ambos subterfúgios e tentativas frustradas.

2.8. O des-“encontro” de Otávio

A cisão existencial caracterizada ao longo de toda a narrativa é enfatizada no início deste capítulo entre duas realidades, representando uma situação esquizóide da consciência. A imagem a seguir ratifica tal interpretação:

“A noite densa e escura foi cortada ao meio, separada em dois blocos negros de sono. Onde estava? Entre os dois pedaços, vendo-os – o que já dormira e o que ainda iria dormir –, isolada no sem-tempo e no sem-espço, num intervalo vazio. Esse trecho seria descontado dos seus anos de vida.” (p.132)

Posto que a palavra “encontro” sugere uma situação de conjunção, o encontro a que se refere Joana tenderia a ser uma epifania. O ambiente é descrito como um quarto em uma noite densa e escura. O tempo é medido entre dois pedaços de noite, o que demonstra, conforme a caracterização da própria narrativa, o sem-tempo e o sem-espço, pelo fato de não se tratar de um espaço físico, tampouco de um tempo cronológico. Toda a caracterização deste espaço se dá em uma ambiência obscura e enigmática, marcada pela procura de um encontro simbólico com o corpo, o qual, mais uma vez, Joana tende a adiar, submetendo-se àquelas mesmas

situações de caráter tão diverso: procura pelo corpo e seu distanciamento pela consciência; busca do amor e a fuga do sofrimento oriundo do desejo:

“... Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra ... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor – vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.” (p. 137)

O ponto a que se refere a personagem constitui um pensamento, ainda que um pensamento distinto do pensamento ordinário. São lampejos que surgem em determinados instantes privilegiados, instantes extra-ordinários da existência. Nestes momentos, momentos que tendem a se instituir como uma situação epifânica da existência/narrativa de Joana, ocorre uma quebra daquela racionalidade extremada, visto que seja um tempo em que a razão e a sensibilidade ensaiam uma conjunção. A conjunção, porém, não chega a se concretizar. “Nos grandes instantes de amor”, nos momentos de êxtase, Joana se sente “um ponto sem dimensões”, instante não mensurável, temporalidade existencial em que, suplantando a ruptura diabólica da fixação do pensamento, a cisão do pensar e do sentir em que vive ordinariamente tange o êx-tase extra-ordinário de estar consigo mesma, dissipando as tendências antagonistas que compõem sua existência cindida. O ponto guarda em si as qualidades originárias da integração, da harmonia e do equilíbrio:

“O ponto simboliza o estado limite da abstração do volume, o centro, a origem, o lar, o princípio da emanação e o termo de retorno.”⁸⁹

Estes momentos de êxtase ou de epifania da protagonista são eivados de elementos femininos, tais como terra e cor vermelha, universalmente considerados como símbolos fundamentais do princípio da vida, com sua força e seu brilho, também associados ao fogo e ao sangue. O vermelho traz consigo a unidade da vida e da morte, ambas facetas de um mesmo princípio. Enfim, no êxtase feminino, Joana realizaria o encontro com seu corpo. Realizaria, pois o encontro não perdura, em função da exacerbação da consciência ordinária que se lhe sobrepõe:

“– Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres.” (p. 137)

⁸⁹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op.Cit.*, p. 730.

A frustração do desejo provém, assim, da não concretização do encontro que deveria instaurar a complementariedade do masculino e do feminino, do dia e da noite na vida de Joana.

2.9. A simbologia telúrica de “Lídia”

O diálogo de Joana com Lídia narrado na seqüência do episódio “A pequena família” vem ratificar o abismo existente entre as duas personagens femininas, como podemos notar na passagem abaixo:

“De tarde pôde enfim observar Lídia e soube que estava tão longe dela como da mulher da” voz.” (p. 140)

O confronto entre Lídia e Joana, duas rivais, estabelece a equivalência entre Lídia e a mulher da voz, ambas detentoras de um tipo de vivência que escapava a Joana. Esta se refere às mulheres, como se não se reconhecesse dentro daquele universo, o que se observa pelo uso reiterado da terceira pessoa:

“... talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem... Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de ‘tornar-se’. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos?” (p. 141)

O caráter telúrico que determina a essência feminina, manifesto naquelas personagens do romance, a mulher da voz e Lídia, assemelha-se à simbologia já citada do círculo ou da esfera, como síntese que abarca, em sua unidade, todas as diversidades e que concilia as dualidades antagônicas. Acreditamos que a esta unidade é que se refere Joana, ao afirmar que, através da mulher da voz, unia-se o passado ao futuro e aos demais tempos. Com tal assertiva, voltamos a reconhecer, na figura da mulher da voz, uma unidade originária.

A narrativa de Joana, alternada pelo diálogo com Lídia, apresenta uma seqüência de comparações entre as duas personagens, ressaltando partes do corpo de ambas: os seios, os lábios, as mãos, os olhos. Tudo em Lídia esboça movimento e sensação, contrastando com as características de Joana, imobilidade e abstração, e esta, apontando suas deficiências em relação àquela, declara:

“As minhas mãos e as dela. As minhas – esboçadas, solitárias, traços lançados para frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em branco-triste [...] As de Lídia – recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria.” (p. 144)

Os atributos relativos a Lídia têm cor e forma definidas, além de se relacionarem com a concretude das coisas, enquanto os caracteres de Joana são pálidos, vagos e indefinidos:

“Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está a minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão...” (p. 144)

Num diálogo que se trava em relação a Otávio, indaga Joana a Lídia: “Como é que você o quer: com o corpo?” (p. 149).

Esta indagação de Joana, contrariamente ao seu modo de ser, implica que o fato de ela se sentir impalpável determina sua impossibilidade de uma sexualidade concreta, ao contrário de Lídia, que, ao “querer com o corpo”, tem a possibilidade de vivenciar concretamente a sua sexualidade. No que tange à sexualidade, parece nítido que se estabelece uma distinção entre querer com o corpo e querer com a mente. Se tal distinção existe, pressupõe-se a fragmentação entre corpo e alma. Esta fragmentação acarreta o conflito que permeia todo o drama existencial configurado no romance. Como protagonista deste drama, Joana se angustia por não conseguir vivenciar seus sentimentos, emoções e paixões, justamente porque se lhe reprime seu outro pedaço, a sensibilidade.

2.10. A fuga em “O homem” e “O abrigo no homem”

Os dois capítulos narrados, na seqüência do romance, dizem respeito a um episódio em que, mais uma vez, a personagem se encontra na iminência de uma realização existencial. A condição existencial de Joana é uma “vaguidão branca do intervalo”, “intervalo” suspenso entre uma vida passada e a inauguração de uma nova possibilidade de ser:

“Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. [...] Nem um segundo, não pôde contá-lo em tempo, porém longo como uma linha reta infinita.” (p. 157)

Mais uma vez, o desvendar deste instante é um lampejar daquela epifania que se aflora e se reflete na memória de Joana como uma “explosão diante dos olhos”, ou como a conscientização da solidão, de ter-se afastado dos elos com sua vida passada. Outro acontecimento que enreda a trama, o aparecimento de um homem com quem Joana irá relacionar-se, também é narrado em forma de revelação, como se cada momento da narrativa reservasse um grande fenômeno prestes a se manifestar:

“Cada vez mais a figura do homem se aproximava e crescia, cada vez mais Joana se sentiu afundando no irremediável. Ainda poderia recuar, ainda poderia voltar as costas e ir embora, evitando-o.” (p. 159)

Com a hesitação que lhe é peculiar, Joana tenta, uma vez mais, fugir das oportunidades que se lhe apresentam, ou seja, “agarra-se ao intervalo”, lugar em que ainda não se efetivou a ruptura com o passado, tampouco se viabilizou uma possibilidade de vivenciar o futuro. A narrativa deixa transparecer que a vida da protagonista está sempre “em suspenso”, sempre à espera de realizar o irrealizado. Como alguém que caminha sobre uma linha muito tênue, ora pendendo para um lado, ora para o outro, sem realizar a mediação entre os dois lados nem sequer optar por um deles, resta a Joana o abrigo no homem. É significativo o fato de o “homem” não receber um nome, pois sua condição é a indeterminação que transita por qualquer homem, abrigo impessoal pelo qual procura Joana, como se se esquivasse daquele que, então nomeado, poderia ser determinado como o homem que complementaria a sua sensibilidade feminina e sua destinação de mulher.

Também é lícito interpretar, de modo mais abrangente, que o abrigo no homem, assim como, antes, fora instado o abrigo no professor, representa a busca da sustentação em uma sociedade autocrática em que a companhia masculina, longe de ser a complementação da sensibilidade feminina, nada mais é do que um “abrigo” opressor. Note-se que, sempre que Joana se aproxima de uma possibilidade de reconciliação com a sua feminilidade, direciona-se em sentido inverso. Realizando um movimento de retração, ela contraria seus desejos mais recônditos.

No primeiro parágrafo do capítulo intitulado “O abrigo no homem”, a referência a Joana como uma virgem equivale à sua representação como alguém não iniciado, como alguém que ainda não vivenciou seus próprios sentimentos ou suas paixões, alguém cuja desmesura das pulsões não foi ainda manifestada. O estado virginal diz respeito à situação de algo não revelado, de algo que necessita vir à tona e, como tal, que se encontra disponível para despertar. A disponibilidade de Joana, entretanto, é sempre refreada, levada que é a

conjeturar que sua existência pode ser uma “mentira”, que não passa de uma promessa assentada sobre uma terra infecunda. O estado virginal a que nos reportamos é passível de ser ilustrado por uma palavra inventada por Joana em seu diálogo com o amante, uma palavra virgem para designar um estado virginal, em que imperam o “nenhum” e o “ainda-não”:

“Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol ainda não nasceu.” (p. 170)

Na ânsia de se libertar da absurda racionalidade que lança por terra seus anseios e que impede sua feminilidade de se realizar, projeta Joana um novo horizonte, o horizonte que bem poderia ser o de sua existência autêntica. Todavia, urgiria que um homem, em sua existência autêntica, participasse também daquele horizonte.

2.11. A simbologia d’ “A víbora” como promessa de transmutação

A designação de víbora que Joana recebera de sua tia, quando menina, será realçada por Otávio no episódio cujo desfecho da relação entre os dois é narrado. A trama que se enreda, naquele momento da vida da personagem, tende a se encaminhar, de novo, para uma transmutação ou transfiguração de sua existência, o que também, outra vez, não acontece. Aliás, a condição de Joana, no desenrolar do romance, é de uma tensão permanente entre a iminência de uma realização existencial e a frustração desta mesma realização.

Coincidentemente ou não, a víbora simboliza justamente a transmutação. A imagem da víbora está sempre associada à passagem de uma forma de vida terrestre para as formas de vida que renascem em outro mundo, de maneira que é sempre invocada como agente das transformações físicas e espirituais.⁹⁰ No caso de *Perto do coração selvagem*, acreditamos ser coerente, com a linha de interpretação que adotamos, considerar esta simbologia como uma possibilidade de leitura. Aqui, entendemos que a imagem da víbora diz respeito a uma etapa de transfiguração que terá continuidade com o capítulo seguinte (“A partida dos homens”) e culminará na viagem definitiva de Joana em busca do “coração selvagem da vida”. O próprio termo “transfiguração” é aludido na narrativa, demonstrando o desejo de superar uma dada modalidade de vida:

⁹⁰ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 954.

“... tudo o que nos vem é matéria bruta, mas nada existe que escape à transfiguração [...] ‘a dor de hoje será amanhã tua alegria; nada existe que escape à transfiguração’.” (p. 180)

A transmutação de Joana inicia-se a partir de sua tomada de consciência de que não basta apenas aproximar-se do impulso vital da existência e, em seguida, operar o recorrente movimento de refluxo, já mencionado:

“Seria esse o máximo que atingiria? Aproximar-se, aproximar-se, quase tocar, mas sentir atrás de si a onda sugando-a em refluxo firme e suave, sorvendo-a, deixando-lhe após a assombrada e impalpável lembrança de uma alucinação ...” (p. 175)

A fragmentação da personagem é reafirmada. Mesmo depois da percepção da “noite” e dos seus “pensamentos indistintos”, situações que transitam nas estruturas ctônicas da existência, que transitam nas instâncias do inconsciente, Joana ainda se encontra afastada de si mesma, afastada de seu impulso vital e de sua vivência, fatores que antecedem a racionalização da existência.

2.12. A simbologia d’ “A partida dos homens”

Após a separação de Otávio, um bilhete, contendo a despedida do amante, representa finalmente a senha para o que virá a simbolizar a libertação de Joana e o seu afastamento dos “abrigos” daquela masculinidade coercitiva e repressora.

Solitária, sem os diversos “abrigos” de que sempre se serviu para silenciar a desmesura contida em sua pulsão vital, resta à protagonista a constatação de que mais um novo círculo de vida se fechara. Na verdade, declara a personagem que quem partira fora ela mesma, isto é, partira em busca de um mistério que pudesse explicar mais que a claridade: “... o mistério explica mais que a claridade ...” (p. 188)

A partida de Joana segue o rumo da “manhã” (palavra muitas vezes repetida ao longo deste capítulo) da existência, envolvido por um sentimento de nostalgia, que não se reduz à saudade de algum objeto definido ou específico, mas ao sentimento de perda de algo indefinível:

“Que foi que perdi? Que foi que perdi? Não era Otávio, já longe, não era o amante, o homem infeliz nunca existira.” (p. 189)

Importa salientar que o sentimento de nostalgia que invade a personagem concorre com o sentimento de abandono próprio do ser no mundo, segundo a óptica do pensamento existencialista, que leva em conta a angústia da existência proveniente da temporalidade e da finitude humana, ambas inerentes à nossa condição. A consciência de finitude é tão forte em Joana que ela se vê impedida de vivenciar o decurso de seu próprio tempo. O tempo é aqui especialmente entrecortado, refletindo a interpenetração entre o passado de Joana, seu presente de ruptura e o desejo de reconciliação consigo mesma. Com a partida daqueles homens, percebe Joana que é preciso morrer e ressurgir para uma nova perspectiva de existir:

“E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem palavras duras e solitárias ... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância.” (p. 190)

A infância é o símbolo do início, do recomeço, do tempo de pureza e de espontaneidade primeva e originária que vão desaparecendo ao longo do percurso em direção à vida adulta. Joana deveria anoitecer em sua existência, a fim de ressurgir na manhã, que também simboliza um tempo em que o dia ainda está limpo, puro, em que nada ainda foi maculado, pois é também a manhã o símbolo da promessa de uma nova vida.

O ritual de passagem da personagem, no entanto, exige a transposição de uma “porta”, um “portão”, um local de transição entre dois mundos, o conhecido e o desconhecido. Apesar de desejar imensamente a superação do mundo masculino, algoz e repressor, que a detém, Joana é impedida de realizar definitivamente a passagem. A recusa da morte e a certeza da finitude confundem-se na consciência da personagem, que não tem mais como fugir do seu destino:

“Mas a grade do portão era feita por homens; e lá estava brilhando sob o sol. Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher. [...] Agora a morte era outra, desde que homens faziam a grade do portão e desde que ela era mulher ... A morte ... E de súbito a morte era a cessação apenas ... Não! Gritou-se assustada, não a morte.” (p. 190-191)

A verdadeira reivindicação da protagonista consiste, finalmente, em tornar-se outra, e sua angústia repousa no anseio de se transformar, efetivamente, em uma mulher, o que pode ser lido no texto por meio da constatação da personagem como homem:

“... homem, assim era Joana, homem. E assim fez-se mulher e envelheceu. [...] Assim cresceu Joana, homem, fina como um pinheiro, muito corajosa também.

Sua coragem desenvolvera-se dentro do quarto e à luz fechada mundos luminosos se formavam sem medo e sem pudor.” (p. 171)

Contudo, sua racionalização une-se a uma idealização, um alheamento da realidade. A recusa de vivenciar o mundo presente, o tempo presente, faz Joana negar a concretude do aqui e do agora, colocando-se à procura de uma situação em que possa desapegar-se das inquietações da existência. Esta sublimação, que aponta para um futuro indeterminado, traduz-se significativamente através da imagem do pinheiro (suscitada no trecho acima destacado), cujo movimento ascendente e elevado se distingue e nega o caráter de finitude e contingência da existência e da temporalidade humana. Esta situação de dúvida e apreensão a faz proferir:

“– Me ocorreu agora isso: Quem sabe, talvez a crença na sobrevivência futura venha de se notar que a vida sempre nos deixa intocados.” (p. 173)

2.13. “A viagem”: disponibilidade para ultrapassar

A simbologia da viagem, presente praticamente em todas as literaturas universais, é assim explicada:

“A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento” físico.”⁹¹

A viagem empreendida por Joana, no desfecho do romance, assemelha-se a uma catábese, ritual iniciático de passagem, de conversão ou metamorfose, que tem o propósito de uma purificação existencial, de uma catarse. Em *Mitologia 1: mistério e surgimento do mundo*, Eudoro de Sousa assim se refere às catábases:

“... uma catábese descreve a transcensão da comum experiência humana, – o que se dá sempre que, no limite de um mundo, se veja o liminar de outro. [...] 1) o lado religioso do mito (da Descida aos Infernos) é um ritual de iniciação; 2) uma catábese é o superlato mito de um ‘ritual de passagem’; 3) catábese é sinal de conversão ou reversão, em todo caso, de metamorfose.”⁹²

⁹¹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 952.

⁹² SOUSA, Eudoro de. *Mitologia 1: mistério e surgimento do mundo*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, p. 26 – 27.

A “transcensão da comum experiência humana” sugere que toda catábase propicia um rito iniciático de passagem, visando a uma metamorfose. A viagem empreendida por Joana acerca-se de uma situação *sui generis* pela qual passa a personagem, não deixando de ser uma “ultrapassagem” – “me ultrapassarei em ondas” – (p. 202), uma conversão existencial, situação onde se vislumbram novas possibilidades de ser e de existir, de realizar o possível: é uma epifania. A conversão corresponde à reconciliação, ao encontro simbólico (ressaltando-se a redundância da adjetivação). A função catártica da catábase, da descida ao eu profundo, da descida aos infernos, tem o sentido de purificação, que extrapola a noção cristã de expiação. Tal deveria ser a função da viagem empreendida por Joana. Ela, porém, não se resolve, não enfrenta a si própria.

O movimento simetricamente oposto ao da catábase denomina-se anábase e corresponde à subida, ulterior à descida aos infernos, a catábase propriamente dita. A subida exprime a nova existência que principia, depois de realizada a purificação. Todavia, dentro do contexto do romance, entendemos que esta purificação não chega a se efetivar, ou seja, não se efetua, de fato, a catábase, pois a personagem não consegue, até o final da narrativa, consumir a ultrapassagem, não consegue realizar sua catarse existencial, ficando apenas a disponibilidade para ultrapassar.

Entrementes, se não há a realização definitiva da ultrapassagem, a viagem de Joana não deixa de aproximar-se de uma catábase, porquanto sua busca profunda de transformação contraria toda a atitude anterior de dispersão e de escape. Assim, Joana, que antes fugia dos impulsos ctônicos da existência, dos sentimentos recônditos, segue agora em direção a eles. A imagem da fazenda é simbólica, refletindo um movimento de aproximação com a terra, o que representa uma descida ao seu eu profundo. O próprio caminho escolhido por Joana exige, por si só, um esforço de descida, de abaixar, de “humilhar-se afinal”. Atente-se para o fato de que a palavra humilhar se liga a *humus*, cognome de *tellus*, terra, o lugar para onde se desce inexoravelmente, morre-se, é-se enterrado, inumado, enfim, humilhado. Ademais, diz a personagem:

“Assim, antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal. Como me pisar bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?” (p. 196)

A primeira frase do capítulo – “Impossível explicar” – representa, de início, uma mudança de orientação no pensamento da personagem, o qual passa a se ambientar em um mundo que escapa à explicação. Acostumada a explicar seus sentimentos, parte Joana em

busca de sua experiência, afastando-se do terreno sólido e claro onde sempre pisou, em direção ao insondável terreno da madrugada, em que “afundara os olhos na terra.” (p. 194) Todos os elementos remetem à noite, à escuridão, ao silêncio e à imprecisão, na direção inversa do “dia de Joana”, representado no início do romance. Agora, ao contrário da ordem diurna, do cosmo originado, impera o caos originário, a indistinção noturna:

“O silêncio pulsava no seu sangue e ela arfava com ele. Depois a madrugada nasceu sobre as campinas, rosada, úmida. As plantas eram de novo verdes e ingênuas, o talo fremente, sensível ao sopro do vento, nascendo da morte.” (p. 194)

Os símbolos de fertilidade, particularmente associados à terra, repetem-se incessantemente ao longo do capítulo: terra, verde, úmida, cheiro, entre outros. A exacerbação destes símbolos se dá através das imagens sombrias e vagas suscitadas: “cerrar os olhos”, “penumbra”, “vermelho-claro”, “dedo úmido de sangue”, “iodo”, “escuro das pupilas”, “casulos vazios, informes”, enfim, todos os elementos citados podem ser compreendidos como seqüência de imagens cuja finalidade é designar sensações impossíveis de serem traduzidas pela linguagem lógico-discursiva ou analítico-conceptual.

A diluição das formas perfeitas e acabadas coincide com a recorrência do sonho enquanto verdade. Já não são mais suficientes a verdade como clareza de proposições nem a racionalização extrema das idéias. A excessiva claridade, que cega, por impedir a visão da sombra, dá lugar às profundezas evocadas por Joana para realizar sua travessia. Seu clamor, no entanto, não se concretiza, o que confere à narrativa um caráter inacabado. A viagem de Joana não se conclui, fica na possibilidade irrealizada.

Na viagem, que ritualiza a pretendida passagem de Joana a uma nova possibilidade de existência, estaria a protagonista disponível para recusar os caminhos que lhe foram impostos pelas amarras psico-sociais de um determinado sistema social inerente a uma certa tradição ocidental, uma patriarquia, uma cultura radicalmente androcêntrica, em que a figura do homem, a figura masculina, caracteriza-se pela atitude coerciva, de dominação e opressão. Por seu turno, o projeto existencial de Joana consiste em recuperar o objeto de sua nostalgia, ou ainda, em reconciliar-se com sua feminilidade, esquecida em algum tempo perdido, signo de uma sensibilidade estrangulada por um racionalismo exacerbado, desvinculado da razão correlacional e complementar da sensibilidade. A última imagem evocada pela narrativa, a do “cavalo novo”, também sugere uma simbologia que remete à feminilidade:

“... só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” (p. 202)

A imagem do cavalo se associa à mulher, tanto pela crina, o cabelo, quanto pelo aspecto de vitalidade que une o animal às forças subterrâneas manifestadas pela natureza. O cavalo, figura recorrente em alguns episódios do romance, é ligado, simbolicamente, ao mundo ctônico:

“Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante.”⁹³

Comumente, também se associa o cavalo, por analogia à terra, em seu papel de renovação, à feminilidade e à impetuosidade do desejo. A relação entre as figuras do cavalo e da mulher é também lembrada por Olga de Sá, tanto pela longa cabeleira da mulher e a crina do cavalo, quanto pela aproximação com o signo de sagitário, o centauro armado com arco e flecha.⁹⁴ A flecha de sagitário dá a síntese dinâmica do vôo em direção à transformação pelo conhecimento.⁹⁵

Joana, em seu drama existencial, encontra-se num horizonte diabólico, horizonte que busca ultrapassar, realizando uma transmutação que visa à reconciliação existencial consigo mesma. Sua passagem do diabólico ao simbólico, entretanto, não se consuma, e ela permanece, do começo ao término da narrativa, inexoravelmente presa ao horizonte diabólico. Sua descida aos infernos, percurso ao seu eu profundo, seria uma experiência que possibilitaria uma ruptura com sua existência comum. O aniquilamento do passado facultaria uma regeneração que conduziria a um novo modo de ser. Mas, como vimos, não se dá o retorno, não se realiza a catábese. Joana não termina sua viagem: fica na disponibilidade para ultrapassar. Assim permanece Joana, a heroína trágica, sempre perto e nunca no coração selvagem da vida.

⁹³ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 203.

⁹⁴ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 233.

⁹⁵ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op.Cit*, p. 796.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SIMBÓLICO, CONJUNÇÃO E DIACOSMESE

Conjunção e diacosmese, unidade e multiplicidade, identidade e diferença: correlações que se dão em torno do simbólico. O símbolo conjuga as diferenças, as diversidades, numa unidade abrangente e totalizadora. A diacosmese, ao ordenar, conjuga e instaura o simbólico, o qual se verifica pela relação e pela analogia que, por sua vez, institui identidade e diferença numa conjunção que abarca a todos na mesma unidade simbólica. Por isso, na unidade simbólica, o masculino e o feminino devem ser compreendidos para além do plano biológico e sexual:

“... a alma é uma combinação dos princípios masculino e feminino [...] a distinção macho e fêmea é um signo de separação (águas superiores – águas inferiores; céu – terra). Na primeira descrição da criação, o homem é andrógino: ainda não se deu a separação. No nível místico, o espírito é considerado masculino; a alma que anima a carne, feminina; é a famosa dualidade do *animus* e da *anima*. [...] Nesse sentido esotérico, o celeste é masculino e o terrestre, feminino.”⁹⁶

Graças à diversidade e à multiplicidade operada pela cosmificação, pela ordenação da diacosmese, torna-se possível vislumbrar as diferenças, posto que a desordem, a confusão consistiria na inviabilização da própria distinção dos fenômenos. A homogeneização e a heterogeneização absolutas inviabilizam qualquer diacosmese, posto esta se instaurar necessariamente na interação da identidade e da diferença, da ipseidade e da alteridade. No que se refere à unidade do múltiplo, ao comentar a separação do Céu e da Terra ocorrida na *Teogonia* de Hesíodo, o helenista Ordep Serra lembra o seguinte:

“*Gê* o desoculta [Urano] de si, ou de si o desentranha, de forma muito especial: a ampla Terra faz surgir igual a ela própria o Céu estrelado. A imagem que se fixa é a de partes iguais e complementares do cosmo, assim opostas; e está de acordo com o sentido disto dizer que *Gê* ‘primordial’ se divide em *Urano* e *Gê*, quando produz *Urano*. Na seqüência da *Teogonia* e da história do mundo, *Gê* se manifesta como uma divindade *feminina*, e *Urano* a ela é oposto como *masculino*. Claro está, portanto, que o masculino e o feminino se acham contidos em *Gê* ‘primordial’, de que se ‘destaca’ *Urano*.”⁹⁷

Verifica-se, nitidamente, neste relato exposto por Ordep Serra, uma “primordialidade” do feminino ou do que Eudoro de Sousa, referindo-se à “ginecocracia” avultada por Bachofen, chamou de “ancestralidade da Mulher”. Todavia, esta “ancestralidade da Mulher”

⁹⁶ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Op.Cit.*, p. 598-599.

⁹⁷ SERRA, Ordep. *Veredas: antropologia infernal*. Salvador, EDUFBA, 2002, p. 33.

não nos motiva a propor uma mera inversão da realidade social, no caso, um ginecocentrismo, o que redundaria num outro sectarismo, tal qual o androcentrismo que dominou e que ainda impera, sobremaneira, em inúmeros segmentos da sociedade atual. A diferenciação só se impõe, de fato, enquanto problema, quando incide sobre a consciência dos indivíduos, fazendo-os considerar que um dos pares da comunidade humana venha julgar-se superior ao outro, como no caso da tradição histórica, em que uma determinada tipologia do masculino se impôs sobre o feminino. Este problema se reflete numa sociedade inteiramente esquizóide, que relega ao segundo plano a espontaneidade vital dos indivíduos, em troca de um “primado exclusivo da razão”, de um racionalismo cujas conseqüências históricas são, cada vez mais, visíveis.

Deste modo, afirmar que o mundo dever-se-ia tornar mais feminino, aos olhos da sociedade masculinizada e masculinizante que se edificou na realidade histórica, como na sociedade androcêntrica que vingou na cultura ocidental, não é propor um mundo feminista, um ginecocentrismo. A cisão entendida como divisão excludente que se observa dentro do indivíduo e, ainda, do indivíduo em relação ao mundo que ele constrói, seria dirimida, caso se concebesse a diferença em termos de complementariedade, e não de oposição, ou seja, se os princípios diferentes, as diversidades, pudessem suplantar a “cisão diabólica” em prol de uma “conjunção simbólica”, de uma conjunção simbólica do masculino e do feminino, da sensibilidade e da inteligibilidade, integrados todos pela ordenação de uma diacosmese em uma quaternidade. A realidade social é um fato plural que pressupõe sempre os outros, quer dizer, dispõe-se de modo efetivo, quando se institui na relação recíproca dos grupos e dos indivíduos, com seus interesses e projetos diferentes.

Em certas entrevistas dadas por Clarice Lispector, consta a declaração de que ela não escrevia sobre o social, porque o social era o óbvio. Não é preciso mencionar diretamente o vínculo entre questões existenciais e sua dimensão social ou política. O vínculo já fora muito bem estabelecido, desde a Antigüidade, por Aristóteles, através do “*zôon politikón*”. A escrita de Clarice, obviamente existencial, é humana e, portanto, social, religiosa e política. Com isto, desqualificam-se todas as críticas que a enquadraram como alienada por não comungar do mesmo ambiente que o romance regionalista da década de 30 ou com os experimentos excêntricos do Modernismo. O tempo e o lugar da escrita de Clarice consistem na existência humana.

Poder-se-ia dizer da literatura de Clarice que se trata de uma literatura feminina? A resposta é negativa, pelo menos, sob dois pontos de vista. Primeiramente, não o é, caso se entenda por literatura feminina a literatura cuja função seja a de se tornar um panfleto de

gênero. Em segundo lugar, se for compreendida como o foi por Álvaro Lins⁹⁸. Para o autor, acrescenta-se às características do livro a do temperamento feminino, qual seja, “potencial de lirismo” e “narcisismo”. Cremos que a questão suscitada pela obra de Clarice suplanta a discussão de gênero bem como a especulação psicológica de caráter feminino, tal como “potencial de lirismo” e “narcisismo”. Sua literatura é feminina tão-somente porque a definição de categoria feminina como primigênia e telúrica por nós atestada é algo que se evidencia na sua escrita. Muito mais do que ter como autora uma mulher, a literatura de Clarice é feminina tanto quanto o é a de Guimarães Rosa ou a de James Joyce. É feminina pelo fato de buscar a indeterminação da origem, do não-dito, da lacuna por oposição à especificação da definição e do conceito, ambos de natureza fundamentalmente masculina. É feminina pelo retorno à linguagem originária, à revelação epifânica, pelo retorno ao terrificante da natureza em si mesma, às forças ctônicas e obscuras que subjazem à claridade da consciência humana. Por isso é que Benedito Nunes se refere à expressão da linguagem clariciana como um estilo de humildade, em que “a assombração do silêncio”⁹⁹ tende a esvaziar a expressão verbal. É neste sentido, pois, que entendemos a literatura de Clarice como feminina: porque suplanta a linearidade da linguagem lógico-discursiva e se manifesta de maneira originária. Originária porque é simbólica: ao procurar conjugar a palavra e a coisa, supera os obstáculos que se formam com a linguagem seletiva e analítica, caracterizadamente masculina. Finalmente, é feminina por se constituir em uma “escrita com o corpo”, como diz Olga de Sá:

“Existe em Clarice Lispector, uma poética do corpo, não ostensiva, mas subliminar, tangenciando temas e personagens.”¹⁰⁰

A perspectiva do corpo equivale, portanto, à perspectiva do feminino, ou seja, a um resgate da feminilidade. Por isso, a estética de Clarice é também um resgate do corpo, tão aviltado pelos valores dominantes de nossa cultura. Citemos, mais uma vez, Olga de Sá:

“Vislumbramos na ficção de Clarice Lispector uma poética do corpo, que se esboça a partir de uma ontologia empírica da matéria. [...] nas raízes do cristianismo há uma valorização do corpo. [...] O cristianismo só entrou numa rígida perspectiva dualística, considerando o corpo ‘prisão da alma’ – por ser matéria – sob a influência do neoplatonismo e de outras doutrinas estoicas. Essa

⁹⁸ LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 188.

⁹⁹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 145.

¹⁰⁰ SÁ, Olga de. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 286.

perspectiva atingiu duramente o corpo feminino, que foi considerado, sob o domínio da civilização patriarcal, fonte de tentação e pecado.”¹⁰¹

Esta “rígida perspectiva dualística”, que traduz o comportamento esquizóide dominante na cultura ocidental, equivale à quebra de um símbolo. Na verdade, somos quebrados, apartados do mundo que procuramos dominar com o poder, hodiernamente manifesto por uma técnica, ou melhor, por uma objetividade responsável pela reificação dos fenômenos. Nesta reificação, instituída, sobretudo, por uma visão de mundo androcêntrica, o corpo feminino foi, sem dúvida, “duramente atingido”.

Obviamente, não é nossa intenção deslindar o que venham a ser corpo e alma, muito menos, o que venha a ser um dualismo instituído por corpo e alma. Não obstante, levados pelo intuito de propor, em lugar da disjunção diabólica, uma conjunção simbólica, ou seja, uma diacosmese que se correlacione pelo simbólico, aludimos às considerações tecidas por Eudoro de Sousa em “*Sempre o mesmo acerca do mesmo*”, ao considerar a passagem da mitologia para a filosofia grega. Estas considerações abrem o caminho para a temática do triângulo simbólico e complementar formado por deus, homem e natureza, a qual se impõe como um dos elementos fundamentais do pensamento e da obra do filósofo luso-brasileiro. Diz o autor de “*Sempre o mesmo acerca do mesmo*”:

“O ser uma coisa só, na qual e pela qual a mitologia vive e sobrevive, é o que a filosofia negará em três momentos sucessivos: negando-lhe o que continha de humano e de divino, deu fundamento à Natureza; negando-lhe o que continha de humano e natural, deu fundamento à teorização de um Deus, separado do Homem e da Natureza (... “*fit dolenda secessio*”!) [...] “Efetivamente, parecemos que o *acontecer*, em mito que ainda não chegou a ser ‘*mito*’, apresenta esta peculiar característica: seus personagens não são nem absolutamente deuses, nem absolutamente homens, nem absolutamente naturezas; e as acções que praticam não são nem absolutamente divinas, nem absolutamente humanas, nem absolutamente naturais.”¹⁰²

Estas considerações se referem ao processo de hominização. Interpretando Eudoro de Sousa, afirma Fernando Bastos, em *Mito e filosofia*:

“O advento do *Homem*, paralelo ao do *Mundo*, é o processo de hominização. Não, todavia, no seu aspecto biológico ou genérico, mas no sentido de um desarraigamento antropocêntrico...”¹⁰³

¹⁰¹ *Idem*, p. 285.

¹⁰² SOUSA, Eudoro. “*Sempre o mesmo acerca do mesmo*”. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 185.

¹⁰³ BASTOS, Fernando. *Mito e filosofia*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1998, p. 440.

Neste “desarraigamento antropocêntrico”, o homem, ao se separar da unidade do “triângulo simbólico e complementar”, institui seus valores e sua verdade, institui seu axioma “humano, demasiado humano”. Ou seja, como diria Nietzsche em *Humano, demasiado humano*, o homem é o criador dos valores, mas esquece sua própria criação e vê neles algo de “transcendente, de eterno e verdadeiro”, quando os valores não são mais do que algo “humano, demasiado humano”. Valendo-nos das palavras do filósofo germânico, acrescentaríamos que aquela separação, aquela cisão diabólica efetuada pelo “humano, demasiado humano”, acarretaria conseqüências das mais graves.

A peregrinação angustiante que se desenrola no drama de Joana envolve uma cisão diabólica da personagem para consigo mesma. A caminhada de Joana vai desembocar em sua viagem final na busca do coração selvagem da vida. Porém, a viagem não finda. Álvaro Lins, crítico anteriormente citado, chegou mesmo a afirmar que o romance lhe causava “a impressão de que não estava realizado.”¹⁰⁴ O coração selvagem da vida não é alcançado em sua busca. A sexualidade de Joana não é assumida por ela; tampouco se verifica a convergência entre a sua sensibilidade e a sua racionalidade. Daí, o caráter inacabado da viagem e do drama de Joana, enfim, do romance. De fato, dentro do horizonte delimitado da narrativa, a função de reconciliação não se concretiza. O percurso da personagem não se esgota na viagem (vide as formas verbais no futuro). Posto que a peculiaridade da travessia de Joana seja a procura por uma conversão, a realização de sua existência, o apelo à fusão do sensível e do racional, do corpo e da alma, a conversão de Joana não se realiza quando do término do enredo da narrativa.

Se a viagem de Joana é uma travessia rumo à feminilidade, o feminino a que procuramos recorrer não é do tipo de gênero, não se restringe à ordem de gênero, ao puramente biológico ou sexual (sem negá-los), mas pertence à ordem simbólica e cultural:

“O feminismo não é uma condição biológica, mas, sim, cultural. Neste sentido é que o drama de Joana representa um complexo de cultura, e não um complexo psicológico. Para ser mulher, necessário se torna transcender o universo inteligível dos homens e das mulheres delimitados no âmbito humano, demasiado humano. Compreende-se, portanto, o motivo porque o último ato do drama de Joana se intitula ‘A Viagem’, a travessia da ordem apolínea para a paixão dionisíaca.”¹⁰⁵

¹⁰⁴LINS, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁰⁵SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A poética dionisíaca de Clarice Lispector”, in: *Revista Tempo brasileiro*, nº 130/131, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1997, p. 133.

Evidentemente, a “travessia da ordem apolínea para a paixão dionisíaca” não poderia, em si, constituir uma resolução para o drama de Joana, visto que consistiria numa mera inversão de valores. Contudo, em lugar de uma inversão da ordem apolínea para a dionisíaca, diríamos que “a paixão dionisíaca” é uma ordem à qual a personagem não tem acesso, presa que se acha a um excesso de diurnidade, de racionalidade, ao que Mircea Eliade chama de domínio exclusivo da razão. Deste modo, a resolução do drama dar-se-ia, a nosso ver, através da complementariedade entre a ordem apolínea e a paixão dionisíaca. A ordem apolínea, o espírito diurno da consciência, e a ordem dionisíaca, seu espírito noturno, são ambos necessários para a unidade existencial do ser humano. A lei do dia e a paixão da noite se permutam e se correlacionam numa unidade que é a própria existência humana. O mais telúrico corporal e o mais transcendente espiritual são necessários para a existência do ser humano como um todo. O que se passa com o drama de Joana é o fato de sua existência ser uma existência frustrada e reprimida, em que as instâncias dionisíacas e noturnas lhe são negadas em favor de um extremado racionalismo, em que dominam, unicamente e de modo radical, as instâncias puramente diurnas, com a negação da necessária e imprescindível sensibilidade e noturnidade. Ademais, a passagem acima citada ratifica a posição por nós adotada anteriormente no sentido de que o feminismo, no caso, o feminismo de Joana, não é uma condição biológica, mas uma condição cultural, bem como existencial.

Ainda em relação a este assunto, dois aspectos devem ser observados: a delimitação e a necessidade do afastamento do “âmbito humano, demasiado humano” e as ordens “apolínea e dionisíaca”. Em relação à expressão utilizada por Nietzsche, “humano, demasiado humano”, sobre cujo significado paira ambigüidade, até hoje, não resolvida pelos estudiosos, um trabalho se singulariza por meio de abordagem peculiar. Trata-se do ensaio de Silviano Santiago, intitulado “Bestiário”. Ressaltando a presença constante dos animais no texto de Clarice Lispector, o autor declara:

“... sucedem-se com freqüência no texto ficcional de Clarice os processos de auto-modelagem do humano como doméstico e de modelagem dele como animal selvagem (pelo olhar alheio ou pelo próprio olhar).”¹⁰⁶

Segundo a perspectiva do ensaio, a modelagem do homem como animal, presente no texto clariciano, aponta o caminho do apaziguamento interior, do “sossego do ser-no-mundo”. A despeito de aceitar a tese do apaziguamento ou de, ao contrário, entender a animalidade

¹⁰⁶ SANTIAGO, Silviano. “Bestiário”. In: *Cadernos brasileiros*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 195.

suscitada como forma de acirrar a natureza conflituosa do indivíduo humano, podemos levar em consideração as observações de Santiago sob o seguinte aspecto: a busca da animalidade pode equivaler à busca do corpo, da espontaneidade, enfim, da vida despojada de toda e qualquer amarra proveniente de recalques e coerções.

Quanto à “condição demasiado humana”, entendemos que, à medida que o homem passe a ser o centro das indagações, ele, o “homem de espírito livre” e o “homem da ciência”, por meio de uma “química das idéias e dos sentimentos”, como diz o próprio Nietzsche, deve cortar pela raiz a “necessidade metafísica” da humanidade, ou seja, “desmistificar os ideais” metafísicos, através de uma análise psicológica da motivação destas crenças, fazendo com que todos os fantasmas humanos, demasiado humanos, possam ser dissipados. Desta forma, com sua própria “natureza humana”, ele mesmo, o homem, é que deve construir a sua existência por meio de seus próprios valores, não por meio de valores fictícios, adotados “pela moral do ressentimento”, mas, sim, por meio de valores vitais, pois os valores são possibilidades ou modos de ser do homem, expressão de atitudes de preferir ou preterir através dos quais o “humano, demasiado, humano” determina a realidade e a sua existência.

Lembre-mos de que, ao final da narrativa, por ocasião de sua “viagem”, a atitude de Joana é de se conduzir à possibilidade de se levantar “forte e bela como um cavalo novo”. Além de simbolizar a busca do feminino, como manifestamos anteriormente, o cavalo, nesta perspectiva, simboliza a exuberância da terra como vida em si mesma, ou, nos dizeres do próprio Silviano Santiago, “a vida fica à beira do corpo”. Diríamos, em contrapartida: homem e natureza integram-se em um só corpo.

Entendemos que o estudo supracitado também nos autoriza afirmar a perspectiva feminina do texto de Clarice, avultando uma postura desconstrutora que vai de encontro à exclusividade de representação do mundo conforme uma óptica masculina.

O que também ressalta, em relação à abordagem do que denominamos “animalidade”, a exemplo do ensaio de que nos servimos, é a coerência com a busca de uma linguagem diferente da pura linguagem lógico-discursiva. Se o que, de fato, distingue o ser humano do animal é a linguagem, ainda que habitualmente se conceba a linguagem em sua forma analítica e instrumental, a linguagem passa a ser a condição humana, por excelência. Sendo, pois, a linguagem concebida, de maneira ontológica, como doadora de sentidos, não teria, assim, a busca da não-representação da linguagem em Clarice uma relação intrínseca com esta característica de animalidade? Noutros termos, a atitude de Joana, a sua condição demasiadamente humana não seria uma forma de resgatar, através de um vínculo originário e simbólico com a natureza, os elos perdidos que o humano, demasiado humano, impôs à nossa

existência? À revelia de não termos resposta suficiente para tais questionamentos, vale a dúvida como ponto de partida, dúvida, aliás, sempre presente e jamais dirimida na escrita de Clarice, porquanto não seja possível penetrar o universo de seu texto, senão pelo intervalo e pela lacuna.

No que tange ao drama de Joana, impõe-se um maior esclarecimento acerca da necessidade de equilíbrio entre as propugnadas ordens “apolínea e dionisíaca”. Com *A origem da tragédia*, Nietzsche introduz, na Estética, dois princípios aos quais dá o nome de duas divindades gregas, Apolo e Dioniso. De acordo com a leitura do filósofo, certos significados são assentados ao par Apolo-Dioniso, os quais encarnam dois impulsos, duas pulsões artísticas opostas e complementares da natureza, pulsões cósmicas que são manifestas e conjugadas na arte trágica, na tragédia. Apolo representa a individualidade, a consciência, o comedimento, enquanto Dioniso é expressão da desmesura, da embriaguez e do “caos titânico” da natureza primitiva. Se o apolíneo é o princípio de individuação, o dionisíaco, ao contrário, é a reconciliação do indivíduo com a natureza, possibilidade de se fundir ao uno, possibilidade de integração da parte na totalidade.

De acordo com Nietzsche, a função do artista não mais se reduz à tarefa de imitar a natureza, mas a de encarnar as suas pulsões. A música, manifestação da *hýbris*, desmesura, será a arte dionisíaca por excelência, enquanto Apolo será representado, na arte, através da escultura, cuja plasticidade constituía, para o filósofo, a materialização das pulsões existentes no indivíduo. Ao fim e ao cabo, não há antagonismo entre Apolo e Dioniso, mas reconciliação, complementariedade. Apolo, com sua representação e sua individuação, permite a Dioniso que se manifeste, à medida que Dioniso, em sua embriaguez e em seu dilaceramento, possibilita a Apolo que se exprima.

Em que pese não haver necessariamente o par divino e quase antinômico nas tragédias, ou seja, o par Apolo-Dioniso como o filósofo o estruturou, a leitura da tragédia feita por Nietzsche acarreta um dionisismo *sui generis*, uma visão específica do trágico como sendo dionisíaco. Não obstante, o nosso propósito em empreender uma hermenêutica baseada nos princípios apolíneo e dionisíaco, hermenêutica dirigida à interpretação de *Perto do coração selvagem*, não se restringe à leitura da tragédia grega empreendida pelo filósofo. Procuramos, na polaridade arquetípica apolíneo-dionisíaca, um equilíbrio de tendências, de pulsões próprias do ser humano, as quais se determinam pelo sonho e pela embriaguez, pelo devir inerente à música e pela imobilidade inseparável da escultura. Finalmente, Apolo e Dioniso traduzem aquilo que Jaspers, intérprete de Nietzsche, chamou de lei do dia e paixão da noite: regime diurno e regime noturno da consciência, em que a lei do dia ordena e exige claridade,

vincula-se à razão e à idéia, e em que a paixão da noite quebra toda a ordem e precipita-se no abismo sem tempo do nada. A este respeito, Vattimo nos diz, em seu livro *Introdução a Nietzsche*:

“Esta relação entre apolíneo e dionisíaco é acima de tudo uma relação de forças no interior de cada homem [...] toda a cultura humana é fruto de jogo dialéctico destas duas pulsões (*Triebe*); que depois se especificam também, mais determinadamente, como *Kunsttriebe*, pulsões artísticas.”¹⁰⁷

De fato, a síntese entre Apolo e Dioniso representa uma unidade reencontrada, isto é, um símbolo, equilíbrio perfeito entre a lucidez e a vertigem, o sonho e a embriaguez. A embriaguez, como estado estético, segundo Nietzsche, é a força capaz de produzir no homem a vontade de transformação. A arte surge, assim, como uma potência transfiguradora da existência e, neste sentido, a arte trágica, centro das atenções de Nietzsche, constitui um remédio contra o niilismo resultante da decadência da cultura europeia e da ruína dos valores tradicionais da civilização ocidental. Desta maneira, para o autor de *A origem da tragédia*, a função da arte seria a de potencializar as paixões, levá-las ao limite da própria existência, devendo a tragédia ser incorporada pelo indivíduo. Esta inserção da arte na vida realizar-se-ia mediante uma ampliação da idéia do perspectivismo, negação de um conhecimento e de uma verdade absoluta que a tradição metafísica do Ocidente petrificou, ao longo de nossa história, projetando erroneamente certas perspectivas de valor nas coisas. Nietzsche propõe, assim, a superação da verdade em nome da arte.

O romance *Perto do coração selvagem* foi escrito no século XX. Apesar disto, a problemática abordada por Clarice Lispector, através da personificação do drama de Joana, é inerente à condição humana, tanto no âmbito individual quanto do ponto de vista da realidade social. A cisão que se manifesta na consciência do homem ocidental é fruto de uma de-cisão histórica, tal como assinalou Emmanuel Carneiro Leão:

“Esta de-cisão, ao instituir as dicotomias de um comparativo ontológico, se pronuncia pelo ser contra o nada, pela essência contra a aparência, pelo bem contra o mal, pelo inteligível contra o sensível, pelo permanente contra o mutável, pelo verdadeiro contra o falso, pelo racional contra o animal, pelo necessário contra o contingente, pelo uno contra o múltiplo, pela sincronia contra a diacronia. No poder de seu jogo é uma de-cisão que se de-cide pela filosofia contra o pensamento.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Nietzsche*. Lisboa, Editorial Presença, 1990, p. 18.

¹⁰⁸ LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Introdução”. In: *Os pensadores originários (Anaximandro, Parmênides e Heráclito)*. Bragança Paulista, Ed. Universitária São Francisco, 4ª ed., 2005, p. 7.

Reiteramos que nossa interpretação se configura apenas como uma possibilidade de leitura, de uma interpretação que procuramos delinear ao longo desta dissertação. Em momento algum, entretanto, apontamos esta possibilidade como resposta à pergunta primeva que se faz pelo sentido do texto, senão como questionamento. Neste sentido, entendemos que uma das interpretações possíveis para o romance em questão é a sua compreensão, não apenas como um drama individual, mas, também, cultural, isto é, consiste num drama proveniente da postura racionalista que se instaurou na cultura ocidental. Neste racionalismo, o elemento regulador da racionalidade, ao definir-se *extremis*, trouxe consigo conseqüências das mais funestas, instituindo uma sociedade dicotômica e esquizóide.

O poeta Hölderlin assinalava a necessidade de se retornar à Grécia, a fim de se apreender o sentido da origem de nossa civilização.¹⁰⁹ Todavia, este retorno à Grécia se impõe como um paradigma, como um diálogo ou uma preparação essencial para outro começo, pois a temporalidade originária da existência humana é o futuro. O homem é possibilidade, é projeção, tendo o seu primado no futuro. O primado do futuro, como dimensão fundamental do tempo, é a raiz ontológica do homem ou, como diz Heidegger: é “o projetar-se ‘por causa de si mesmo’, que se funda no porvir”.¹¹⁰

Nosso retorno, projetado na horizontalidade do futuro de um outro começo, só se torna possível mediante a consciência de que, embora pertençamos a uma tradição historicamente configurada e transmitida por uma exegese distorcida, esta tradição é histórica e representa apenas uma face dentre tantas possibilidades ainda não percebidas que o passado, em seu horizonte inexaurível, revela-nos. Tal consciência, qual seja, a consciência histórica, foi a principal contribuição do pensamento que se iniciou com os primeiros românticos, para quem transformar o mundo em um acontecimento interpretativo implica a verdade, porquanto não é possível se pronunciar sobre algo sem estar implicado com ele, e interpretar o mundo implica, por sua vez, compreender o mundo. Nietzsche levou adiante a tarefa da interpretação e da compreensão do mundo, a qual se desenvolveu e se sistematizou, efetivamente, com Heidegger e com Gadamer. A tarefa hermenêutica exige uma reconciliação do presente com sua tradição, visando a uma interpretação que prepare historicamente o pensamento futuro.

A reconciliação do presente com sua tradição nos conduz ao que Heidegger definiu como “a vizinhança entre poesia e pensamento”. E, de fato, em suas origens, poesia e filosofia se interligavam, de modo que não se podia conceber pensamento que não fosse poético ou

¹⁰⁹ HÖLDERLIN. “De quel point de vue faut-il considerer l’antiquité?”. In: *Oeuvres*. Gallimard, 1967, p. 594.

¹¹⁰ HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 355.

poesia dissociada de pensamento, pois ambos são criações, produções, são *poésis*, são atitudes *poéticas*. Poesia e pensamento se aproximam e dizem o mesmo, perfazem um só “pensamento poético”. A busca hodierna de uma conciliação consiste em atar os laços rompidos, em determinado momento histórico, entre os dois discursos: o poético e o filosófico. Como assinala Heidegger, em *A caminho da linguagem*, “guardemos apenas o mais urgente que é buscar a vizinhança de poesia e pensamento.”¹¹¹

Diante disto, diríamos que um só “pensamento poético” constitui a única instância de um dizer essencial, que é uma disposição, um jogo agônico que se situa dramaticamente em relação a um todo que se manifesta entre o mundano e o divino, entre o caos e o cosmo, e entre uma vontade ctônica e um saber urânida.

O símbolo religa as partes de um todo. O ser do homem e o ser do mundo constituem um símbolo, um-ser-no-mundo. Nós somos simbólicos, mas somos também históricos. Estamos na história, mas também podemos transformar a história. Todavia, o que a tradição ocidental fez enxergar foi tão-somente, com a quebra do símbolo, uma de suas partes. A face subsumida do símbolo busca revelar-se nas coisas a cada instante, procurando instaurar, outra vez, num todo, algo como um “pensamento poético”. Hölderlin, em seu poema “Pão e vinho”, compara os poetas a sacerdotes de Dioniso, errantes na “noite sagrada”. Para que possamos enxergar o *êxtasis* no mundo sensível, basta, pois, que tenhamos a disposição de enxergá-lo, trazendo, assim, para nós, da longínqua “noite sagrada”, aquilo que pulsa em nosso “coração selvagem”:

“... e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” (*PCS*, p. 202)

¹¹¹ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, Vozes, 2003, p. 145.

BIBLIOGRAFIA

Corpus de Análise:

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. 10ª ed. (tradução de Eudoro de Sousa). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. In: *Mímesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

BASTOS, Fernando. *Panorama das idéias estéticas no Ocidente*. Brasília, Ed. UnB, 1987

_____. “Análise hermenêutica: teoria”. In: *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo, Atlas, 2005.

_____. *Mito e filosofia*. Brasília, EdUnB, 1991.

BLEICHER, Josef. *Hermenêutica contemporânea*. Lisboa, Edições 70, 1992.

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

Cadernos de literatura brasileira. Instituto Moreira Salles (org.), números 17/18, São Paulo, 2004.

CAMINERO, Juventino. “Hermenêutica Literaria”. In: *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo, Loyola, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. (tradução de Vera da Costa e Silva *et al.*). 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

CHKLOVSKI *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1978.

CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo, Edusp, 1973.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Brasília, EdUnB, 1989.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, s/d.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Trajetos. (tradução de Leonor B. de Carvalho). Gradiva, s.d.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1986.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

_____. *Tratado da história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1985.

_____. *Verdade e método*. Salamanca, Síguime, 1994.

_____. *O Problema da consciência histórica*. Pierre Fruchon (org.). 2ª edição. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1990.

_____. “A coisa”. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2001.

_____. “Carta a um jovem estudante”, Posfácio à *Coisa*. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002.

_____. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1993.

_____. *Serenidade*. Lisboa, Instituto Piaget, s/d.

HÖELDERLIN. “De quel point de vue faut-il considerer l’antiquité?”. In: *Oeuvres*. Gallimard, 1967.

JAEGER, Werner. *La teología de los primeros filósofos griegos*. México, Fondo de cultura económica. 1998.

KERÉNYI, Karl. *Os heróis gregos*. (tradução de Octávio Mendes Cajado). São Paulo, Cultrix, 1998.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

JASPERS, Karl. “La ley del día y la pasión de la noche”. In: *Filosofia*. Madrid, San Juan. Ediciones de Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1958/9.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Introdução”. In: *Os pensadores originários (Anaximandro, Parmênides e Heráclito)*. Bragança Paulista, Ed. Universitária São Francisco, 4ª ed., 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

_____. *A mística ao revés de Clarice Lispector*. In: *Por que Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. RJ, Civilização Brasileira, 1963.

- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. (tradução de Octávio Mendes Cajado). São Paulo, USP, 1976.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da tragédia*. (tradução de Álvaro Ribeiro). Lisboa, Guimarães Editores, 1988.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo, Martins Fontes, 1973.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo, Ática, 1986.
- _____. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo, Ática, 1986.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática, 1989.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona, Antropos, 1986.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1969.
- PLATÃO. *A República*. (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, 9ª edição.
- _____. *O Banquete*. São Paulo, Atena Editora, 1948.
- RICOUER, Paul. *De l'interpretation*. Paris, 1996.
- _____. *Teoria da interpretação*. Lisboa, Edições 70, 1976.
- SÁ, Olga de. *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979.
- SANTANA, Afonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- SERRA, Ordep. *Veredas: antropologia infernal*. Salvador, EDUFBA, 2002.
- SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e complementariedade*. Brasília, EdUnB, 1975.
- _____. *Mitologia 1- Mistério surgimento do mundo*. Brasília, EdUnB, 1988.
- _____. *Mitologia 2 - História e mito*. Brasília, EdUnB, 1988.
- _____. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1973.
- _____. *Sempre o mesmo acerca do mesmo*. Universidade Aberta 2, EdUnB, 1978.
- _____. *Uma leitura da Antígona*. Universidade Aberta 1, EdUnB, 1978.
- _____. "Paidéia". In: *A democracia grega*. Brasília, EdUnB, 1982, p. 102- 103.

SOUZA, Ronaldo de Melo. "A poética dionisíaca de Clarice Lispector". In: *Revista Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 130/131.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in The Novel*. London, Indiana University Press, s.d.

_____. *A theory of narrative*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Travessia. (Revista de literatura brasileira, nº14). Florianópolis, Ed. UFSC, 1987.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. *Para além da interpretação*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1999.

_____. *Introdução a Nietzsche*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.