



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Roy David Frankel

**Ser quem se é:**

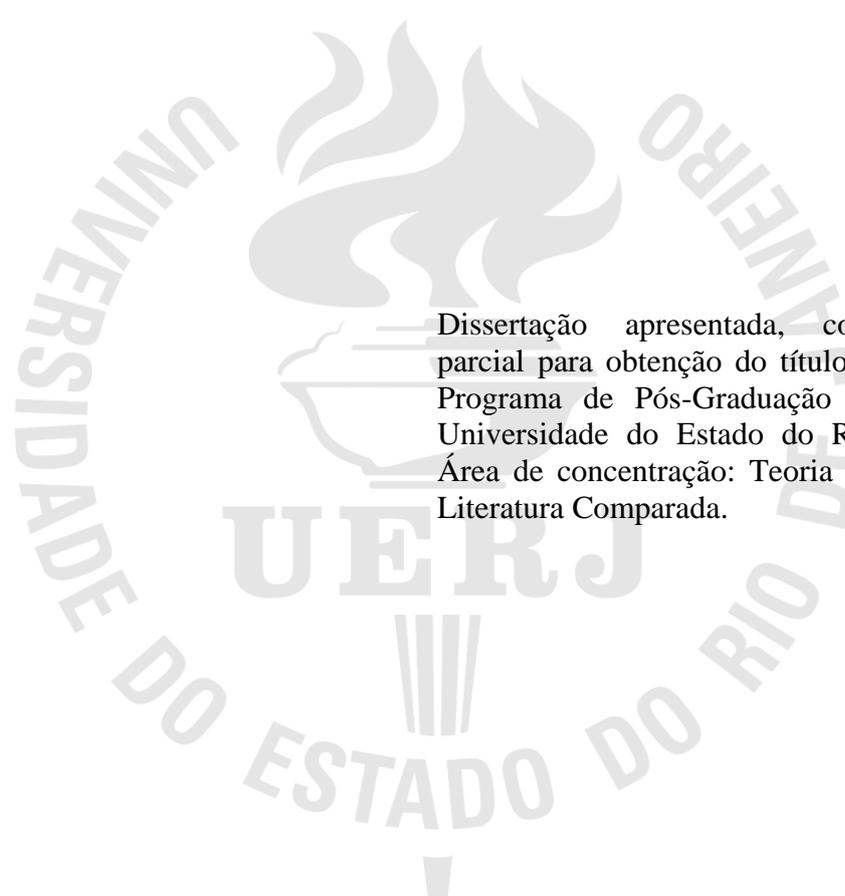
**a experiência de uma existência autêntica em Heidegger, Hesse e Clarice**

Rio de Janeiro

2015

Roy David Frankel

**Ser quem se é:  
a experiência de uma existência autêntica em Heidegger, Hesse e Clarice**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F835 Frankel, Roy David.

Ser quem se é: a experiência de uma existência autêntica em  
Heidegger, Hesse e Clarice / Roy David Frankel. – 2015.  
94 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Heidegger, Martin, 1889-1976. Ser e tempo – Teses. 2. Hesse,  
Hermann, 1877-1962. O lobo da estepe – Teses. 3. Hesse, Hermann,  
1877-1962. Sidarta – Teses. 4. Lispector, Clarice, 1925-1977. Uma  
aprendizagem ou o livro dos prazeres – Teses. 5. Lispector, Clarice,  
1925-1977. A paixão segundo G. H. – Teses. 6. Literatura comparada –  
Alemã e brasileira – Teses. 7. Literatura comparada – Brasileira e alemã.  
– Teses. 8. Filosofia na literatura – Teses. I. Bernardo, Gustavo 1955-. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Roy David Frankel

**Ser quem se é:  
a experiência de uma existência autêntica em Heidegger, Hesse e Clarice**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de janeiro de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a todos os professores, por entregarem sua vida pelo próximo, e a todos aqueles que buscam uma existência autêntica.

## **AGRADECIMENTOS**

À família e amigos, por permitirem que eu chegasse até aqui.

Porque está *perdida* no impessoal, a presença deve primeiro *encontrar-se*. Para encontrar-se, ela deve “mostrar-se” a si mesma em sua possível propriedade. A presença necessita do testemunho de um poder-ser si mesma que, como *possibilidade*, ela já sempre é.

*Martin Heidegger*

Não nos temos entregue a nós mesmos, pois isso seria o começo de uma vida larga e nós a tememos.

*Clarice Lispector*

Olha, meu querido Govinda, entre as ideias que se me descortinaram encontra-se esta: a sabedoria não pode ser comunicada. A sabedoria que um sábio quiser transmitir sempre cheirá a tolice.

*Hermann Hesse*

## RESUMO

FRANKEL, Roy David. *Ser quem se é: a experiência de uma existência autêntica em Heidegger, Hesse e Clarice*. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Buscando compreender o que seria e a própria possibilidade de uma experiência de existência de modo autêntico, o presente trabalho busca apresentar diferentes construções de tal experiência, escolhidas principalmente pela proximidade temática e do contexto de produção. No campo da filosofia, será apresentada a construção realizada pelo filósofo Martin Heidegger em *Ser e Tempo*, enquanto que no campo da literatura serão analisados traços das construções presentes em duas obras de Hermann Hesse – *O Lobo da Estepe* e *Sidarta* – e em duas obras de Clarice Lispector – *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.* Ele está dividido em três partes. A primeira refere-se à construção da experiência de existência autêntica em *Ser e Tempo*. Em seguida, serão analisados os quatro romances eleitos utilizando como referência, mas não se limitando a, conceitos heideggerianos. Por fim, será realizada uma análise comparativa, quando serão contrapostas as ferramentas utilizadas em cada romance para apresentar tal experiência, e então alguns desdobramentos possíveis serão apresentados. Como principal questão que liga as obras estudadas, pode-se perceber que em todas elas está presente o ‘ser quem se é’, modo no qual ocorre uma abertura própria do ser que nós mesmos somos.

Palavras-chave: *Dasein*. Martin Heidegger. Clarice Lispector. Hermann Hesse. Literatura Comparada.

## ABSTRACT

FRANKEL, Roy David. *To be who you are: the experience of an authentic existence in Heidegger, Hesse and Clarice*. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Trying to understand what would be and the possibility itself of an authentic existence, this work tries to present different constructions of such an experience, chosen mainly by their thematic closeness and proximity in the writing context. In the field of philosophy, it will be presented the construction made by Martin Heidegger in *Being and Time*, while in the field of literature it will be analyzed traces of the constructions presented in two works of Hermann Hesse – *The Steppenwolf* and *Siddhartha* – and in two works of Clarice Lispector – *An Apprenticeship or the Book of Delights* and *Passion According to G.H.* It is divided into three main parts. The first one includes the construction of the experience of an authentic existence in *Being and Time*. Then, it will be analyzed the four chosen novels using as reference, but not limited to, Heidegger's concepts. Lastly, it will be shown a compared analysis, when it will be opposed the ways in which each novel presents such experience, and then some possible developments will be shown. As a main question that connects all the studied works, it can be noticed that in all of them it is central the 'be who you are', mode in which it occurs an authentic opening of the being which ourselves are.

Keywords: *Dasein*. Martin Heidegger. Clarice Lispector. Hermann Hesse. Comparative Literature.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
1	<b>VENHA A SER O QUE TU ÉS! A ABERTURA PRIVILEGIADA DA PRESENÇA</b> .....	15
2	<b>SÓ PARA LOUCOS – UMA ANÁLISE EXPERIMENTAL DE <i>O LOBO DA ESTEPE</i></b> .....	28
2.1	<b>O que é um Autor?</b> .....	28
2.2	<b>O Lobo da Estepe</b> .....	32
2.2.1	<u>O Olhar da Autoficção</u> .....	36
2.2.2	<u>O Olhar a Partir dos Conceitos Presentes na Analítica Existencial de Heidegger</u> .	37
2.3	<b>Considerações Finais sobre <i>O Lobo da Estepe</i></b> .....	38
3	<b>PERDER-SE É UM ACHAR-SE PERIGOSO – ANALISANDO A <i>PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i></b> .....	41
3.1	<b>O Olhar da Estética – Adorno e Iser</b> .....	41
3.2	<b>Enredo</b> .....	44
3.3	<b>Considerações Teóricas</b> .....	45
3.4	<b>O Uso do Paradoxo neste Romance</b> .....	48
3.5	<b>Considerações Finais sobre <i>A Paixão Segundo G.H.</i></b> .....	52
4	<b>SER NÃO PRECISA DE PREDICATIVO – ANALISANDO <i>UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES</i></b> .....	55
5	<b>O CAMINHO É SEMPRE SEU: ANALISANDO <i>SIDARTA</i></b> .....	68
6	<b>À GUIA DE CONCLUSÃO</b> .....	81
6.1	<b>Clarice, Hesse, Heidegger: Algumas Comparações</b> .....	81
6.2	<b>Alguns Desdobramentos</b> .....	88
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92

## INTRODUÇÃO

O surgimento do presente estudo teve como base dois questionamentos de viés existencial: *Será que a linguagem pode abarcar uma experiência metafísica? E como esse tipo de experiência pode ser representado?* De modo a tentar dar forma a esses questionamentos, definimos um campo lexical em que essa vivência estaria abarcada. Seria um tipo de experiência ‘transcendental’, de ‘encontro consigo mesmo’, ‘epifânica’, de ‘compreensão súbita’, ‘existencial’, ‘metafísica’. Dada a múltipla possibilidade de conceituação de uma experiência tão fugidia, atribuímos a ela o nome de experiência de existência autêntica, atribuição propositalmente fluida pois permitirá a comparação das construções desse conceito nos autores selecionados a partir de um aprofundamento em suas obras.

O contato com Benedito Nunes, teórico brasileiro com diversos estudos que integram filosofia e literatura, foi de grande importância para a definição do corpus. Em seus estudos sobre Clarice Lispector ele levanta diversos pontos relacionados a essa experiência de existência autêntica, especialmente a partir dos prismas filosóficos de Heidegger e Sartre, problematizando o ‘drama da linguagem’ que ocorre ao representar uma experiência ‘mística’.

Tomando como base os estudos desse intelectual paraense, começou a ser delineada a escolha do corpus. A perspectiva comparatista apresentava uma clara vantagem, por poder trazer à tona procedimentos de diferentes textos na construção dessa experiência. Apesar disso, não estava claro quais obras seriam utilizadas.

De forma a facilitar a definição do que seria estudado, separamos o processo de escolha do corpus em dois momentos: a escolha da forma literária e a escolha das obras. Considerando a forma, identificamos que o romance seria a mais adequada em razão das características particulares que esta forma possui e que estão aderentes ao estudo proposto.

Considera-se que o romance moderno, enquanto forma literária como conhecemos hoje, tem suas origens na Inglaterra do século XVIII. Apesar de já no século XVII obras como *Dom Quixote* mostrarem traços muito fortes dessa nova forma, o caráter isolado dessas iniciativas normalmente não as coloca como parte de um processo mais amplo de consolidação de uma nova estética (Gallagher, 2009).

Sua principal característica distintiva é o realismo, entendido por Watt (1990) como uma tentativa de retratar todo tipo de experiência humana, e não apenas aquelas que focam em determinada perspectiva literária. O romance se utiliza de enredos não tradicionais de

forma a dar uma ideia de fidelidade à própria experiência humana. Segundo Auerbach (1994) os fundamentos do realismo moderno são a possibilidade de colocar como objeto de representação camadas humanas mais largas e socialmente inferiores, e o tratamento sério de personagens e acontecimento cotidianos.

Não obstante as diferentes definições de realismo, a inclusão da questão temporal na narrativa e de tipos particulares, ao invés de um mundo de valores imutáveis e de personagens tipo, representa uma importante ruptura da forma romance. Ele é marcado por uma tentativa de aproximação com o real (Vasconcelos, 2002), ao mesmo tempo em que muitas vezes torna invisível o fato de ser ficção (Gallagher, 2009).

Benjamin (1989) possui uma definição um pouco mais fluida e abrangente de romance. O que distinguiria esta forma da narrativa é que o romance está essencialmente vinculado ao livro, distanciando-se da tradição oral. Tendo sua origem no indivíduo isolado, escrever um romance é “levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1989, p. 201). Este autor já considera *Dom Quixote* como o primeiro grande livro do gênero, vinculando o seu florescimento à difusão da imprensa na Europa no final do século XV. Não obstante, não utilizaremos esta definição por entendermos que um elemento distintivo do romance foi sua aproximação com o realismo (em sua acepção supracitada), visto esta mais aderente aos objetivos do trabalho proposto.

É importante ressaltar que a categorização real-ficcional é bastante distinta de verdade-mentira (Gallagher, 2009). As fábulas, por exemplo, são claramente ficcionais, mas não são consideradas mentiras, pois apesar de não serem verídicas, elas nem mesmo têm essa pretensão (Godoy, 2009). Por outro lado, quando um autor se esquece – deliberadamente ou não – de que o real depende do observador e atesta que algo ‘realmente aconteceu’, ele corre o sério risco de entrar no campo da mentira.

Bakhtin (1988) considera que o romance é o único gênero literário que ainda apresenta constante evolução, impedindo-nos de prever todas suas possibilidades plásticas (nesse caso, evolução entendida como simples movimento, e não como aperfeiçoamento, na medida em que se percebe como impossível hierarquizar diferentes gêneros literários). Possui um caráter ‘acanônico’. Seu caráter evolutivo acarreta que ele reflita de forma mais precisa a evolução da própria realidade. “Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Precisamente estas características distintivas do romance o tornam um importante objeto de estudo para a investigação proposta. Este foi um gênero marcado pela experimentação permitida pela quase ausência de fronteiras. O próprio conceito de romance

evolui e se atualiza juntamente com a sociedade que o produz. Por este motivo, ao posicionar a forma romance no centro das investigações, podemos ter uma melhor compreensão de diferentes e divergentes visões sobre o fenômeno que estamos investigando.

Tendo adotado um posicionamento quanto à forma, restava-nos identificar quais obras serão estudadas.

Clarice Lispector em diversos romances utiliza um estilo de escrita com características existenciais e fragmentárias. Em seus romances um narrador-personagem normalmente feminino coloca questões existenciais a partir de um movimento de catarse que interrompe completamente a linearidade da narrativa, mas claramente se apresenta como um interlúdio do narrado, não a narrativa em si. Seu romance *A Paixão Segundo G.H.*, por exemplo, possui pouco de narrativa factual e bastante de conteúdo catártico. O que se perde em sentido literal, se ganha em experiência do conjunto.

Considerando a vasta obra clariceana e a limitação de tempo deste trabalho que nos impede de realizar um estudo de sua obra como um todo, foi necessário escolher quais romances dessa autora seriam abordados. Dado o viés existencial proposto, a temática mística e os estudos realizados por Benedito Nunes, a primeira escolha foi o romance *A Paixão Segundo G.H.*

Em seguida, de forma inclusive a poder observar diferentes abordagens para a temática da existência autêntica, optou-se pelo romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Em oposição ao livro anterior, este possui uma narrativa factual significativamente mais estruturada.

Tomados esses dois romances de Clarice como parte do estudo, entendemos que compará-la a outro escritor poderia trazer à luz de modo mais claro os diferentes procedimentos utilizados para a construção literária de uma experiência de existência autêntica. Pensando no aprofundamento da temática existencial e da revelação súbita, e considerando a literatura ocidental como parâmetro, encontramos em Hermann Hesse uma obra interessante para a discussão proposta. Em seu livro *Sidarta*, ele nos mostra um personagem em busca de um modo autêntico de existência, encontrando-se com Sidarta Gautama, o primeiro Buda, e passando por uma experiência de ‘despertar’. Em *O Lobo da Estepe* percebemos também um personagem central – Harry Haller – em busca do seu próprio eu.

A partir desse primeiro posicionamento, deriva-se um segundo: que ancoragem teórica seria utilizada para embasar a concepção de uma experiência de existência autêntica? Do lado da filosofia, observando o trabalho realizado pelo próprio Benedito Nunes para analisar

Clarice Lispector, foi possível identificar principalmente dois pensadores que foram utilizados como base em suas análises: Sartre e Heidegger.

Utilizar Sartre como fundamentação teórica traria um novo anacronismo: por mais que o gesto de leitura seja por definição anacrônico, alguns dos principais livros de Sartre foram publicados várias décadas após *Sidarta* e *O Lobo da Estepe*, incluindo uma questão adicional à análise proposta. Heidegger, por outro lado, possui um amplo ferramental construído para a problematização de uma perspectiva ontológica e uma proximidade temática substancial com os romances elencados. Há uma grande similitude de conceitos como a angústia existencial, a abertura de modo próprio e a busca do sentido do ser. Nos quatro romances eleitos, Clarice e Hesse colocam seus personagens em busca de experiências de existência autênticas, o que traz uma profusão de possibilidades de estudos a partir dos conceitos heideggerianos.

Além da proximidade temática entre os três escritores selecionados – Heidegger, Hesse e Clarice – há dois elementos relacionados ao contexto de produção das obras que nos permitem fazer essa análise comparativa: 1) há uma proximidade espaço-temporal muito grande entre os dois primeiros: *Ser e Tempo*, considerada por muitos como a principal obra de Heidegger, teve sua primeira edição publicada na Alemanha em 1927, mesmo ano e local da primeira edição de *O Lobo da Estepe*. Na mesma Alemanha do entreguerras, cinco anos antes, havia sido publicado *Sidarta*; 2) A própria Clarice admite ter sofrido grande influência de Hermann Hesse: por exemplo, na crônica ‘O Primeiro Livro de Cada uma das Minhas Vidas’, ao falar da leitura de *O Lobo da Estepe*, ela menciona que “E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Hermann Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura.” (LISPECTOR, 1992, p. 723).

Ao olharmos para Heidegger, uma importante questão que se coloca é como abordar sua teorização. Sua produção é dividida em duas fases, em razão de que os escritos da primeira fase guardam entre si uma importante proximidade temática em torno da busca do sentido do ser, enquanto que os escritos da segunda fase têm como núcleo a busca da verdade do ser muito influenciada por reflexões sobre a linguagem. O questionamento sobre a linguagem existe no primeiro Heidegger, mas não como centro e sim como auxiliar para a problematização do sentido do ser. Ambas as fases de Heidegger podem ser correlacionadas com a produção clariceana, como Benedito Nunes o fez especialmente em *O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector*. Entretanto, nos romances escolhidos de Hesse o segundo Heidegger não dialoga tão prolificamente, em razão do caráter acêntrico da linguagem nas obras *Sidarta* e *O Lobo da Estepe*.

De forma a não transformar o presente estudo que busca ser filosófico-literário em filosófico, e em razão das questões levantadas acima, optamos por nos centrarmos nos escritos heideggerianos da primeira fase, mais especificamente em *Ser e Tempo*.

Problematizadas as escolhas teóricas, pode então ser definido o escopo do presente estudo como uma discussão sobre as diferentes construções de uma experiência de existência autêntica. No campo da filosofia, será apresentada a construção realizada pelo filósofo Martin Heidegger em *Ser e Tempo*, enquanto que no campo da literatura serão analisados traços das construções presentes em duas obras de Hermann Hesse – *O Lobo da Estepe* e *Sidarta* – e em duas obras de Clarice Lispector – *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.* Cabe esclarecer que este estudo não se propõe a uma aplicação de conceitos filosóficos no campo literário, o que pressuporia uma hierarquização de discursos, mas sim o agenciamento de sentidos possíveis ao colocá-los lado a lado.

Ele está dividido em três partes. A primeira refere-se à construção de uma experiência de existência autêntica em *Ser e Tempo*. Em seguida, serão apresentados os quatro romances eleitos utilizando como referência conceitos heideggerianos e, quando necessário, serão acrescidas matrizes teóricas complementares. De forma a problematizar o olhar que será utilizado para analisar as obras literárias, a primeira análise literária – de *O Lobo da Estepe* – será realizada a partir de duas perspectivas: a autoficção e a analítica existencial de Heidegger. A segunda obra analisada – *A Paixão Segundo G.H.* – será contraposta com conceitos das teorias estéticas de Adorno e Iser, de forma a explicitar a função do paradoxo neste romance. Além disso, para melhor compreender *Sidarta*, serão incorporados alguns conceitos no âmbito do hinduísmo. A terceira parte é constituída de uma análise comparativa, quando serão contrapostas as ferramentas utilizadas em cada romance para apresentar a experiência de existência autêntica, seguida então da problematização de alguns desdobramentos possíveis.

Para o leitor desatento, é importante destacar claramente algumas limitações do estudo proposto. Os três autores escolhidos possuem uma produção significativamente prolífica e, entretanto, ele é baseado fundamentalmente em cinco obras desses autores. Outras obras claramente poderiam ser incorporadas. Por exemplo, em Clarice, poderíamos pensar no romance *Água Viva*. Em Hesse, temos *O Jogo das Contas de Vidro* e em Heidegger, temos toda a produção de sua segunda fase. Não obstante, esse estudo visa ser uma problematização possível de obras que possuem proximidade temática e algum grau de vinculação em seu contexto de produção. A continuidade desse estudo com a inclusão de outras obras é um desdobramento desejável, que poderá ser realizado futuramente.

Uma segunda limitação é a utilização de obras traduzidas do alemão, em razão da

ausência de domínio sobre essa língua. Considerando o *trade-off* entre não utilizar obras traduzidas em razão de sua limitação intrínseca e os benefícios de incorporar no *corpus* de estudo autores que possuem profunda relação com a temática proposta, optou-se por mantê-los e, quando possível, problematizar a tradução. Em relação à Heidegger, dentre as traduções possíveis, apesar da crítica de Benedito Nunes à tradução de *Dasein* por presença em razão de uma suposta perda semântica (NUNES, 2010), optamos pela versão de Márcia Sá Cavalcante Schuback dada sua postura de buscar a transferência da obra para um novo horizonte de experiências, importante para as construções pronominais particulares do alemão utilizadas por Heidegger: “Traduzir não é simplesmente conduzir uma língua para outra, uma palavra para outra, mas conduzir a língua para o horizonte de experiências a partir do qual uma palavra se pronuncia, se enuncia” (SCHUBACK, 2012, p. 17). Em relação à Hesse, não há essa multiplicidade de traduções, mas, quando se mostrou necessário, optou-se por cotejar a tradução brasileira com edições em inglês em razão da raiz comum das línguas anglo-germânicas.

Discutir verdadeiramente a existência autêntica é buscar operá-la em si mesmo. Espera-se, com o presente estudo, avançar na compreensão das múltiplas construções possíveis dessa experiência, e na possibilidade de incorporação do material escrito pelo leitor.

## 1 VENHA A SER O QUE TU ÉS! A ABERTURA PRIVILEGIADA DA PRESENÇA

“A substância do homem é a existência” (HEIDEGGER, 2012, p. 397)

A metafísica possui um importante destaque na obra de Heidegger. Ele defende que a questão fundamental da metafísica é “Por que existe o ser e não o nada?” (HEIDEGGER, 2000, p. 1). Filosofar, em sua concepção, seria “o questionamento extraordinário sobre o extraordinário” (HEIDEGGER, 2000, p. 14) e questionar-se sobre esta pergunta fundamental não seria simplesmente um exercício intelectual, mas em si mesmo “uma experiência com grande potencial de transformação pessoal” (HEIDEGGER, 2000, p. 14).

Heidegger afirma que apenas a poesia estaria no mesmo nível do pensamento filosófico, pois uma superioridade intrínseca do espírito teria espaço na poesia. Para exemplificar, ele cita Hamsun, um escritor norueguês, que em um de seus romances coloca “Ele senta aqui entre suas orelhas e ouve o verdadeiro vazio.” (HEIDEGGER, 2000, p. 29). Ele aproxima assim a experiência metafísica do questionamento fundamental com a construção metafórica que a literatura, através de sua linguagem poética, apresenta em relação a esta experiência.

Em sua *magnum opus Ser e Tempo*, Heidegger busca discutir a questão do sentido do ser. Separando os conceitos de ser e ente, ele nos traz o conceito de presença (*Dasein*, no original, ou ser-aí, dependendo da tradução). Sua primeira definição seria o “ente que cada um de nós sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar.” (HEIDEGGER, 2012, p. 43). Ao falar sobre o tema da analítica existencial da presença, Heidegger assevera que “o ente que temos a tarefa de analisar somos nós mesmos” (HEIDEGGER, 2012, p. 85).

De difícil fechamento, este conceito vai sendo paulatinamente delineado através de seu livro. Schuback, tradutora da versão que utilizamos de *Ser e Tempo*, afirma que a presença “evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.” (2012, p. 561) Segundo este autor, “deve-se procurar, na analítica existencial da presença, a ontologia fundamental de onde todas as demais podem originar-se” (HEIDEGGER, 2012, p. 49, grifo do autor).

A questão temporal é essencial para a obra – a temporalidade é demonstrada “como o sentido desse ente que chamamos de presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 54). O tempo é o

“horizonte de compreensão e interpretação de ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 55). Além disso, Heidegger declara que “a presença é um sendo” e assim o ser-no-mundo em geral é considerado como uma constituição fundamental da presença.

É interessante observar que essa aproximação da presença como “um sendo” é uma tentativa de expressar na língua algo que ela tradicionalmente não suporta. Para apreender o ente em seu ser, “não faltam, na maioria das vezes, palavras, mas, sobretudo, ‘gramática’” (HEIDEGGER, 2012, p. 79).

Esse autor reconfigura o paradigma entre essência e existência. Ao invés de definir a experiência ontológica fundamental como um retorno à essência do ser – experiência transcendental que segundo ele tem sua origem na dogmática cristã, Heidegger defende o primado da “existência” frente à “essência”. “*A ‘essência’ da presença está em sua existência. [...] As características constitutivas da presença são sempre modos possíveis de ser e somente isso.*” (HEIDEGGER, 2012, p. 85, grifo do autor) Filiando-se à filosofia de Husserl, para Heidegger “pertence à essência da pessoa apenas existir no exercício de atos intencionais e, portanto, a pessoa em sua essência não é objeto *algum*. [...] Uma pessoa só é na medida em que executa atos intencionais ligados pela unidade de sentido”. (HEIDEGGER, 2012, p. 92, grifo do autor).

A partir do paradigma de Heidegger, na medida em que a essência da presença está em sua existência, a experiência de uma existência autêntica que estamos analisando não deve se preocupar com um retorno à essência do ser, mas sim com um tipo de experiência que permita uma abertura privilegiada da presença.

Outra característica muito importante da presença é o “ser sempre minha”, o que acarreta que ela nunca poderá ser apreendida ontologicamente como caso ou exemplo de um ente simplesmente dado. Estas duas características da presença – o primado da existência frente à essência e o ser sempre minha – indicam que essa discussão encontra-se em “um âmbito fenomenal próprio”, o que a segrega de uma discussão que se utilize dos métodos de análise dos entes simplesmente dados.

O sentido formal da constituição existencial da presença é que ela “se determina sempre a partir de uma possibilidade que ela é” (HEIDEGGER, 2012, p. 87). A partir de uma análise positiva dessas possibilidades, Heidegger define a medianidade como a indiferença cotidiana da presença. Nesse modo impróprio da presença está igualmente em jogo o ser da presença, “mesmo que seja apenas *fugindo e se esquecendo dele*” (HEIDEGGER, 2012, p. 88, grifo do autor). É interessante observar que essa postura posiciona os modos de ser da presença, do ponto de vista ontológico, como estruturalmente equivalentes.

Heidegger define o conceito de ser-no-mundo como uma “constituição fundamental da presença em que ela se move não apenas em geral, mas, sobretudo, no modo da cotidianidade”. (HEIDEGGER, 2012, p. 106) A partir desse conceito, o autor afirma que “*conhecer é um modo ontológico do ser-no-mundo*” (HEIDEGGER, 2012, p. 107), retirando o conhecimento supostamente pré-existente de um “mundo” e colocando o sujeito ativamente como conhecedor.

Outra definição de ser-no-mundo estabelecida por Heidegger é o de “empenhar-se de maneira não temática, guiando-se pela circunvisão, nas referências constitutivas da manualidade de um conjunto instrumental” (HEIDEGGER, 2012, p. 125). Essa definição está embasada em alguns conceitos discutidos pelo autor, a saber: *circunvisão*, como visão de conjunto que guia a construção do mundo cotidiano das ocupações; *ocupação*, como o exercício que indica e cumpre um centro irradiador de relações da presença com o modo de ser dos entes simplesmente dados e dos seres dotados de presença; e *manualidade*, como uma possibilidade de ser.

O autor define três conceitos de ser importantes: 1) *manualidade*: “o ser dos entes intramundanos, que primeiro vem ao encontro” (HEIDEGGER, 2012, p. 138). Este seria um “modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo”, uma “determinação categorial dos entes tais como são ‘em si’” (HEIDEGGER, 2012, p. 120); 2) *ser simplesmente dado*: “o ser dos entes que se acham e se podem determinar num percurso autônomo de descoberta através dos entes que primeiro vêm ao encontro” (HEIDEGGER, 2012, p. 138); e 3) *mundanidade do mundo*: “a estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 111), “o ser da condição ôntica de possibilidade da descoberta de entes intramundanos em geral” (HEIDEGGER, 2012, p. 138). Enquanto os dois primeiros abrangem entes que não possuem o modo de ser da presença, o último é uma “determinação existencial do ser-no-mundo, ou seja, da presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 139).

A partir desses conceitos, Heidegger faz uma releitura crítica do *cogito* de Descartes, mas entendemos que essa problemática está além dos objetivos do presente estudo.

Outro aspecto discutido pelo autor acerca do ser-no-mundo é a espacialidade da presença. Segundo ele, o espaço “*nem está no sujeito nem o mundo no espaço*. Ao contrário, o espaço está no mundo na medida em que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço.” (HEIDEGGER, 2012, p. 166, grifo do autor). Esse entendimento de espacialidade a partir do ser-no-mundo – e não como uma coisa externa interiorizada ou algo interno projetado, o leva a concluir que a presença é espacial em sentido originário.

Um conceito importante para este estudo é a copresença. Observando o encobrimento

ôntico-ontológico do quem da presença, o autor defende que a presença é constantemente uma relação. “Mesmo o estar-só da presença é ser-com no mundo.” (HEIDEGGER, 2012, p. 177) Ela é em si mesma, existencialmente, ser-com. “O mundo da presença é *mundo compartilhado*. O ser-em é *ser-com* os outros. O ser-em-si intramundano desses outros é *copresença*.” (HEIDEGGER, 2012, p. 175, grifo do autor) Esse ser-com é visto como um constitutivo existencial do ser-no-mundo, estando sempre presente. “Mesmo quando cada presença fática não se volta para os outros, quando acredita não precisar deles ou quando os dispensa, ela ainda é no modo de ser-com.” (HEIDEGGER, 2012, p. 180, grifo do autor)

Mas como se dá essa relação com os outros? No âmbito da cotidianidade, a presença “está sob a *tutela* dos outros. Não é ela mesma que é, os outros lhe tomam o ser. O arbítrio dos outros dispõe sobre as possibilidades cotidianas de ser da presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 183, grifo do autor). Esses outros não são uma determinação específica, qualquer outro pode representá-los. “O ‘quem’ é o neutro, o *impessoal*” (HEIDEGGER, 2012, p. 183, grifo do autor). Esse impessoal se afirma em nossa rotina, em como nos comportamos nos transportes públicos, em como nos divertimos como *impessoalmente se faz*. Esse impessoal possui modos próprios de ser, sendo marcado por uma tendência de afastamento fundada na convivência com o outro que promove a *medianidade*. Essa medianidade não limita apenas tudo o que se pode e deve ousar, mas promove o “*nivelamento* de todas as possibilidades de ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 184, grifo do autor). A presença, em seu modo de ser cotidiano, de início se encobre e não é encontrada. “*Numa primeira aproximação*, a presença fática está no mundo comum, descoberto pela medianidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 187, grifo do autor). Entretanto,

Quando a presença descobre o mundo e o aproxima de si, quando abre para si mesma seu próprio ser, este descobrimento de ‘mundo’ e esta abertura da presença se cumprem e realizam como uma eliminação das obstruções, encobrimientos, obscurecimentos, como um romper das distorções em que a presença se tranca contra si mesma. (HEIDEGGER, 2012, p. 187)

A interpretação mediana possui como importantes características a autoevidência e autocerteza, o que encobre a crescente falta de solidez da presença na cotidianidade.

“A compreensão mediana do leitor *nunca poderá* distinguir o que foi haurido e conquistado originariamente do que não passa de mera repetição. E mais ainda, a própria compreensão mediana não tolera tal distinção, pois não necessita dela, já que tudo compreende.” (HEIDEGGER, 2012, p. 232, grifo do autor)

A abertura da presença cotidiana é caracterizada por Heidegger a partir de três

fenômenos característicos: a falação, que tudo compreende, a curiosidade, que tudo vê, e a ambiguidade, que impede a compreensão autêntica para segregar o que se abre do que não se abre. Isso traz à presença a garantia “‘de uma vida cheia’, pretensamente autêntica” (HEIDEGGER, 2012, p. 237). A partir do nexu ontológico descrito para esses três fenômenos, desvela-se um modo fundamental de ser da cotidianidade denominado *decadência* da presença.

A decadência da presença não é utilizada com uma avaliação negativa, mas constitui “um modo especial de ser-no-mundo em que é totalmente absorvido pelo ‘mundo’ e pela copresença dos outros no impessoal” (HEIDEGGER, 2012, p. 240-241). É o modo em que, na maioria das vezes, a presença se mantém. “O ser-no-mundo decadente, tentador e tranquilizante é também *alienante*.” (HEIDEGGER, 2012, p. 243, grifo do autor)

Percebemos daí mais uma característica importante da experiência de existência autêntica em Heidegger. Uma abertura privilegiada que alcance fenomenalmente o ser da presença necessita de uma des-cotidianização, do fim do arbítrio dos outros, do impessoal, o fim da medianidade. Apenas a partir dessa possibilidade o ser da presença efetivamente se tornará acessível.

Criticando o entendimento comum, que estranha o que se conhece ontologicamente, já que considera apenas o que conhece onticamente, Heidegger retoma a questão ontológica fundamental, isto é, “*a questão do sentido do ser em geral*” e busca uma abertura privilegiada do ser da presença. O ser-no-mundo da cotidianidade, imerso no impessoal junto ao ‘mundo’ das ocupações, revela uma *fuga* de si mesmo da presença. Apesar disso, em razão do “caráter de abertura, o desvio ôntico-existenciário propicia fenomenalmente a possibilidade de se apreender aquilo de que se foge como tal, de forma ontológico-existencial.” (HEIDEGGER, 2012, p. 251). Fugir é fugir de algo, e fugir de algo é colocar algo – a presença – como abertura. Essa fuga de si mesmo é o decair da presença no impessoal e no mundo das ocupações. Para interromper essa fuga, é necessário um desvio da decadência fundado na angústia que, por sua vez, torna possível o medo.

O referente da angústia não se encontra em lugar nenhum. “*Aquilo com que a angústia se angustia é o ser-no-mundo como tal*” (HEIDEGGER, 2012, p. 252, grifo do autor). A angústia não tem nada a ver com o manual intramundano, ela retira a presença de seu empenho decadente no ‘mundo’, rompendo com a familiaridade cotidiana. “A decadência como fuga não foge *de* um ente intramundano, mas justamente para esse ente, a fim de que a ocupação perdida no impessoal possa deter-se na familiaridade tranquila.” (HEIDEGGER, 2012, p. 255). É fácil perceber que se a decadência como fuga foge para um ente

intramundano, ao retirarmos os entes para os quais fugimos, permitimos um espaço para o em-si-mesmo do ser da presença.

A problematização da angústia permite ao autor inserir uma nova questão no debate: a estranheza. Ela é “inerente à presença enquanto ser-no-mundo lançado para si mesmo em seu ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 257). Na angústia, ao romper com a familiaridade cotidiana, “a presença se singulariza, mas *como* ser-no-mundo. O ser-em aparece no ‘modo’ existencial de *não sentir-se em casa*.” (HEIDEGGER, 2012, p. 255, grifo do autor). Consequência primeira dessa angústia, a estranheza é sinal da *singularização* operada, retirando

[...] a presença de sua decadência, revelando-lhe a propriedade e a impropriedade como possibilidades de seu ser. Na angústia, essas possibilidades fundamentais da presença, que é sempre minha, mostram-se como elas são em si mesmas, sem se deixar desfigurar pelo ente intramundano a que, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, a presença se atém. (HEIDEGGER, 2012, p. 257)

Heidegger faz então uma enumeração formal da angústia: “o angustiar-se é um modo de ser-no-mundo; a angústia se angustia com o ser-no-mundo lançado; a angústia se angustia por poder ser-no-mundo.” (HEIDEGGER, 2012, p. 258) Esse poder-ser caracteriza a presença, na medida em que ela está sempre ‘além de si mesma’, como “ser para o poder-ser que ela mesma é” (HEIDEGGER, 2012, p. 259). Essa característica é definida como *anteceder-a-si-mesmo da presença*, sendo essencial para a apreensão da totalidade existencial de toda a estrutura ontológica da presença, definida pelo autor como cura. A cura seria, em uma visão ontológico-existencial, o “ser da presença [que] diz anteceder-a-si-mesma-no-já-ser-em-(no mundo)-como-ser-junto-a” (HEIDEGGER, 2012, p. 260). Ela é definida como totalidade originária e constituição fundamental da presença, não em sentido ôntico como cuidado ou descuido, mas do ponto de vista puramente ontológico-existencial. A cura é o que ilumina essencialmente um ente, é “aquilo que o torna ‘aberto’ e também ‘claro’ para si mesmo”. (HEIDEGGER, 2012, p. 438). Ela possui três momentos estruturais que a definem: o anteceder-a-si-mesma, o já ser-em e o ser-junto a, que representam existência, facticidade e decadência, respectivamente, enquanto caracteres fundamentais do ser da presença. No anteceder-a-si-mesma já se acham os outros dois momentos, permitindo a condição de “*ser livre* para as possibilidades propriamente existenciárias” (HEIDEGGER, 2012, p. 260, grifo do autor).

Esse poder-ser característico da presença não se manifesta plenamente no âmbito da medianidade. A “cotidianidade mediana da ocupação torna-se cega para as possibilidades e se tranquiliza com o que é apenas “real”.” (HEIDEGGER, 2012, p. 262) Nesse modo de ser-no-

mundo, o que se quer “não são novas possibilidades positivas. O que está disponível é o que se altera ‘taticamente’, de maneira a dar a impressão de que algo está acontecendo.” (HEIDEGGER, 2012, p. 262) Essa visão de ser é baseada em um conjunto de coisas simplesmente dadas (*res*), e esse *ser* recebe o sentido de *realidade*.

A questão da realidade ganha importância para Heidegger, pois “somente com base num acesso adequado ao real é que se faz possível uma análise da realidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 270). Problematizando as visões de Kant e Descartes, o autor defende uma posição na qual “consciência (*Bewusstsein*) da realidade é ela mesma um modo de ser-no-mundo.” (HEIDEGGER, 2012, p. 280). Um ente dotado do modo de ser da presença não pode ser concebido a partir da realidade e da substancialidade, o que leva o autor a defender a tese de que “a substância do homem é a existência” (HEIDEGGER, 2012, p. 282).

Essa discussão se desdobra em uma revisão do conceito de verdade. Retomando diversas posições filosóficas, Heidegger afirma a máxima “*A presença é e está ‘na verdade’*” (HEIDEGGER, 2012, p. 291, grifo do autor). O sentido existencial dessa proposição se desdobra no fato de que a *abertura em geral*, o *estar-lançado*, o *projeto* e a *decadência* pertencem essencialmente à constituição do ser da presença, e daí se deriva que, por um lado, “*a verdade da existência é a abertura mais originária e mais própria que o poder-ser da presença pode alcançar*” (HEIDEGGER, 2012, p. 292) e, por outro lado, simultaneamente “*a presença é e está na não verdade*”, na medida em que em sua constituição de ser a presença é, em essência, decadente.

Com essa interpretação ontológico-existencial do fenômeno da verdade, o autor conclui que “1. Verdade no sentido mais originário é a abertura da presença à qual pertence a descoberta dos entes intramundanos. 2. A presença é e está, de modo igualmente originário, na verdade e na não verdade.” (HEIDEGGER, 2012, p. 294) Verdade como *aletheia*, desvelamento do sendo. O autor não defende a existência de verdades absolutas, mas sim de verdades relativas ao ser da presença. Onticamente, a verdade só é possível no ‘sujeito’ e coincide com o ser do sujeito.

Retornando à identificação dos elementos relativos à ideia de existência autêntica, a angústia permitiria uma abertura privilegiada da presença, na qual a verdade da existência seria o alcance máximo que o poder-ser poderia atingir. Esse poder-ser não deve ser visto onticamente como exercício das possibilidades de um ente simplesmente dado dentro de uma visão de realidade, mas sim ontologicamente como exercício das possibilidades da constituição fundamental do ser da presença. Essa base ontológica do poder-ser do ser da presença aberto pela angústia seria então o tipo de experiência sobre a qual buscamos discutir.

Heidegger se aprofunda então em uma investigação que busca elucidar o que seria o sentido do ser em geral e para isso ele faz uma investigação ontológica, um modo possível de interpretação na qual o ente é liberado na constituição de seu próprio ser. Para melhor elucidar esse tipo de investigação, cabe um aprofundamento acerca dos próprios processos de “compreender” e “interpretar” para Heidegger. Segundo ele, o compreender pode ser concebido como modo fundamental de *ser* da presença. Esse ser da presença é posto em jogo na medida em que ela é um ente como ser-no-mundo. A presença não é algo simplesmente dado, mas sim “o que ela pode ser e o modo em que é a sua possibilidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 203) e no compreender “subsiste, existencialmente, o modo de ser da presença enquanto poder-ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 203). Ao invés de inferiorizar a possibilidade em face do real, Heidegger considera que, não obstante o fato de a possibilidade ser efetivamente inferior à realidade e à necessidade do ponto de vista ontológico, como existencial ela é “a determinação ontológica mais originária e mais positiva da presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 204).

Desse modo, “*compreender é o ser existencial do próprio poder-ser da presença de tal maneira que, em si mesma, esse ser abre e mostra a quantas anda seu próprio ser*” (HEIDEGGER, 2012, p. 205, grifo do autor). O compreender conduz às possibilidades do poder-ser da presença, pois ele contém em si mesmo um caráter projetivo. Existencialmente, a presença é o conjunto de suas possibilidades: “aquilo em que em seu poder-ser, ela ainda *não é*, ela *é* existencialmente” (HEIDEGGER, 2012, p. 206, grifo do autor). É justamente por esse motivo que a presença pode, ao se compreender, dizer ‘venha a ser o que tu és!’.

O projeto é entendido como a “constituição ontológico-existencial do espaço de articulação do poder-ser fático” (HEIDEGGER, 2012, p. 205) e, na condição de lançada, a presença se lança como modo de ser do projeto: “ela sempre se projetou e só é em se projetando” (HEIDEGGER, 2012, p. 205). O compreender sempre diz respeito à abertura da presença como ser-no-mundo, sendo uma modificação existencial do projeto como um todo. Em seu caráter existencial de projeto, compreender constitui o que Heidegger conceitua como ‘visão da presença’.

A partir dessa discussão acerca do “compreender”, Heidegger define a interpretação como a elaboração oriunda do projetar inerente ao compreender. Nela, “o compreender apropria-se do que compreende [...] Interpretar não é tomar conhecimento do que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas no compreender.” (HEIDEGGER, 2012, p. 209) A abertura da interpretação não lança um ‘significado’ sobre a nudez de algo simplesmente dado mas, no que vem ao encontro dentro do mundo como tal, o compreender

de mundo abre uma conjuntura que a interpretação expõe.

Para este filósofo, toda interpretação possui uma posição prévia, uma visão prévia e uma concepção prévia. Ela nunca é “apreensão de um dado preliminar, isenta de pressuposições”: o que ‘está no texto’ nada mais é do que uma “opinião prévia, indiscutida e supostamente evidente, do intérprete” (HEIDEGGER, 2012, p. 211). O sentido, então, seria “*a perspectiva na qual se estrutura o projeto pela posição prévia, visão prévia e concepção prévia. É a partir dela que algo se torna compreensível como algo*” (HEIDEGGER, 2012, p. 213, grifo do autor). Desse modo, o sentido é um existencial da presença e não uma propriedade colada sobre o ente. Do ponto de vista ontológico, o sentido do ser só se dá dentro da compreensibilidade da presença, ele está limitado às possibilidades do poder-ser da presença.

A interpretação sempre se movimenta no já compreendido e deve dele se alimentar. Interpretar é apropriar-se do que se compreende. Mas como então produzir resultados científicos sem se mover num círculo? Para Heidegger, é preciso realizar uma interpretação possível, não desconhecendo suas condições essenciais de realização. É preciso elaborar consciente e criticamente uma posição prévia, uma visão prévia e uma concepção prévia que assegurem o tema científico a partir das coisas elas mesmas.

Considerando os conceitos expostos, Heidegger busca estabelecer uma *situação hermenêutica* que assegure para si o objeto a ser explicitado. A partir da identificação de que o fim do ser-no-mundo é a morte, ele estabelece que “o fundamento originário da existencialidade da presença é a *temporalidade*.” (HEIDEGGER, 2012, p. 307)

A temporalidade é caracterizada desse modo pois na essência da constituição da presença reside uma *insistente inconclusão*. “A não totalidade significa uma pendência no poder-ser.” (HEIDEGGER, 2012, p. 310) Através de sua característica de ser-com os outros, a presença pode obter uma experiência da morte. Cada presença deve ela mesma assumir a própria morte, na medida em que ela é essencialmente e cada vez, minha. Essa não totalidade contínua e ineliminável da presença atinge no chegar-ao-fim *todo o ser* desse ente que *existe*, podendo construir assim sentido existencial: “o ser-para-o-fim possibilita o ser-todo da presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 325).

Dessa forma, a “presença deve em si mesma, *dever* o que ela ainda não é, ou seja, *deve ser*” (HEIDEGGER, 2012, p. 318, grifo do autor). Ela, enquanto é, “*já é o seu ainda não*” (HEIDEGGER, 2012, p. 318, grifo do autor) e a angústia é entendida assim como uma “abertura de que, como ser lançado, a presença existe *para seu fim*” (HEIDEGGER, 2012, p. 327, grifo do autor). A morte é então conceituada existencialmente como “ser-lançado para o

poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável” (HEIDEGGER, 2012, p. 327), fundada na cura. O impessoal busca tranquilizar em relação à morte, não permitindo a coragem de se assumir a angústia perante ela, o que faz com que a presença seja alienada de seu poder-ser mais próprio e irremissível. Sendo para sua morte, a presença, de fato, “morre constantemente durante o tempo em que ainda não deixou de viver. [...] O escape decadente e cotidiano *da* morte é um *ser-para-a-morte impróprio*.” (HEIDEGGER, 2012, p. 336). Um ser-para-a-morte de modo próprio seria a abertura propiciada na compreensão, construção e comportamento frente à morte como possibilidade desvelados na antecipação do poder-ser da presença. Essa abertura é propiciada pela angústia, quando “a presença dispõe-se *frente* ao nada da possível impossibilidade de sua existência” (HEIDEGGER, 2012, p. 343) tornando a presença livre para a sua morte.

Na maior parte das vezes, o quem da presença não é *eu mesmo*, mas o impessoalmente-si-mesmo, já sendo o ser-si-mesmo de maneira própria uma modificação existenciária. Essa passagem deve cumprir-se como *recuperação de uma escolha*, “decidir-se por um poder-ser a partir de seu próprio si-mesmo” (HEIDEGGER, 2012, p. 346). Apenas escolhendo essa escolha é que a presença pode ter em si mesma o seu poder-ser mais próprio, permitindo então “o acontecimento do ser-filosofia, liberdade” (HEIDEGGER, 2012, p. 545). A consciência, dando algo a compreender e permitindo a abertura, é vista como o apelo da cura, que apela para a presença assumir o seu poder-ser e estar em dívida mais próprios (HEIDEGGER, 2012, p. 369). Ela se origina na estranheza do ser-no-mundo, entendida como abertura mais elementar da presença lançada, desvelada na disposição fundamental da angústia que posiciona o ser-no-mundo diante do nada do mundo angustiado por seu poder-ser mais próprio. A escuta dessa consciência deve ser precedida de um rompimento de dar ouvidos ao impessoal. O apelo deve ultrapassar o impessoal e a interpretação pública da presença, empurrando o impessoal para a insignificância. “*A fala da consciência sempre e apenas se dá em silêncio*” (HEIDEGGER, 2012, p. 352, grifo do autor), o que ressalta a incomunicabilidade e a dificuldade de verbalização desse apelo. Heidegger afasta visões teológicas sobre o apelo e ressalta que ele não é uma voz exterior, mas que o apelo nasce em mim, provindo de mim e por sobre mim, sendo uma possibilidade intrínseca ao ente dotado da característica da presença. O apelo singulariza a presença de forma inexorável, dispondo-a a ser propriamente aquilo que é.

O querer-ter-consciência é a compreensão própria do apelo que se transforma em prontidão para a angústia, sendo um modo de *abertura* da presença. A *angústia da consciência* é para Heidegger “uma confirmação fenomenal de que, no compreender do apelo,

a presença é colocada diante da estranheza de si mesma” (HEIDEGGER, 2012, p. 377). Por retirar-se da algazarra do impessoal, a *silenciosidade* é o modo de articulação da fala que pertence ao querer-ter-consciência: “o apelo é um silêncio. A fala da consciência nunca chega a articular-se” (HEIDEGGER, 2012, p. 377). Essa silenciosidade é o que retira a palavra da falação e da compreensão impessoal. A decisão é vista como um modo privilegiado de abertura da presença, enquanto “*projetar-se silencioso e pronto a angustiar-se para o ser e estar em dívida mais próprio*” (HEIDEGGER, 2012, p. 388). A presença decidida se liberta para o seu mundo e então o poder-ser se escolhe a si mesmo. Apenas com a presença decidida é possível uma convivência em sentido próprio, longe das características decadentes do impessoal. A presença decidida não se retira da realidade, mas descobre o faticamente possível, a ponto de fazer escolhas através do seu poder-ser mais próprio do possível no impessoal.

Essa decisão antecipadora é o que permite liberar a presença *para* a sua possibilidade de existência mais extrema. A temporalidade é experimentada fenomenalmente no ser-todo em sentido próprio da presença através do fenômeno da decisão antecipadora, o que permite nos colocarmos diante da *verdade* originária da existência. Esse poder-ser todo da presença em sentido próprio é experimentado pela presença que se coloca “diante de si e para si” (HEIDEGGER, 2012, p. 393), o que faz com que ele se torne incompreensível, tanto ôntica quanto ontologicamente, para a interpretação cotidiana e comum do impessoal.

O sentido ontológico da cura é entendido como a temporalidade, em razão da unidade desdobrada de suas articulações. A temporalidade não deve ser considerada como o conceito vulgar de tempo presente nas categorias “futuro”, “passado” e “presente”. Essas categorias são oriundas de uma temporalidade imprópria. Os momentos da cura em uma temporalidade própria são o porvir, o vigor de ter sido e a atualidade, entendidos respectivamente como “o advento em que a presença vem a si em seu poder-ser mais próprio” (HEIDEGGER, 2012, p. 410), o momento no qual ela é o seu “ter sido” e o momento em que ela deixa vir ao encontro, sem deturpações, aquilo que ela capta na ação. A presença existe em virtude do seu poder-ser, o que faz com que o porvir seja o sentido primário da existencialidade. Somente através da temporalidade é que a presença permite para si mesma o poder-ser toda em sentido próprio oriundo da decisão antecipadora.

Heidegger distingue o *instante* do *agora*. O primeiro remete a uma retração da presença decidida, mas mantida na decisão, quando “possibilidades e circunstâncias passíveis de ocupação vem ao encontro na situação” (HEIDEGGER, 2012, p. 424), enquanto que o segundo “é um fenômeno temporal que pertence ao tempo da intratemporalidade”

(HEIDEGGER, 2012, p. 424), um tempo característico do ente não dotado do caráter de presença.

A angústia nasce do ser-no-mundo enquanto ser-lançado-para-a-morte e revela a insignificância de um poder-ser fundado primariamente na ocupação: ela conduz para uma disposição (humor) de uma decisão *possível*, mas ela não se funda no instante, podendo apenas ocorrer em um *salto*. O “porvir e a atualidade da angústia se temporalizam a partir de um vigor de ter sido originário, entendido como recolocar a possibilidade de retomada” (HEIDEGGER, 2012, p. 431). A angústia só pode se desenvolver em uma presença decidida: ela surge do *porvir* da decisão. O medo para com a morte, por outro lado, provém do intramundano, surgindo de uma atualidade perdida. Heidegger nivela a esperança e a curiosidade ao medo, na medida em que eles são estruturalmente semelhantes por serem oriundos de uma temporalidade imprópria característica de uma presença decadente.

De forma a demonstrar que a presença é, no fundo de seu ser, temporal, esse filósofo faz então análises sobre história, historicidade e historiografia que, por mais que sejam de grande relevância teórica, entendemos ultrapassarem os objetivos do presente estudo. De destaque para o estudo proposto, Heidegger defende que reside na liberdade para a morte a *potência maior* da liberdade finita da presença. Dessa forma, a presença se colocaria na simplicidade de seu *destino*, não entendido como algo além da presença, mas sim “o acontecer originário da presença, que reside na decisão própria, onde ela, livre para a morte, se *transmite* a si mesma numa possibilidade herdada, mas igualmente, escolhida” (HEIDEGGER, 2012, p. 476). Apenas o ente que em seu ser for essencialmente porvir, livre de tal maneira para a sua morte, poderá assumir o seu próprio estar-lançado e ser no modo do instante para o seu tempo. Apenas esse ente marcado pela decisão alcançaria o seu destino: “a decisão constitui a *fidelidade* da existência ao seu próprio si-mesmo” (HEIDEGGER, 2012, p. 483).

Para poder operar essa decisão, é preciso mergulhar no instante, afastando a “‘representação’ teórica de um fluxo contínuo de agoras” (HEIDEGGER, 2012, p. 505) e concebendo os modos possíveis da presença no tempo “*de acordo com a maneira em que a presença ‘tem’ seu tempo, em correspondência a cada existência singular*” (HEIDEGGER, 1927, p. 505, grifo do autor). O ente marcado pela indecisão possui como fala característica ‘eu não tenho tempo’, em oposição ao ente decidido que nunca perde tempo e ‘sempre tem tempo’, na medida em que a temporalidade da decisão tem o caráter de instante. Marcada pelo destino, a existência assim temporal tem seu tempo *para* aquilo que a situação dela exige. A marcação do tempo, característica do mundo das ocupações, está relacionada a um *fazer-se*

*público* do tempo, modo mediano de compreensibilidade da presença. O tempo público nivela e pertence a todo mundo, isto é, a ninguém. A temporalidade própria, por outro lado, fundada no porvir, é marca da presença decidida.

Segundo Schuback, a experiência filosófica que *Ser e Tempo* nos presenteia está na “descoberta da possibilidade livre de entregar-se ao nada aberto de um durante, onde se descobre que assim como o raio só existe em raiando, o homem só existe fazendo-se presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 31).

Feita essa revisão de *Ser e Tempo* e utilizando a nomenclatura heideggeriana desta obra podemos perceber que a existência autêntica, conceituada como uma experiência de abertura de modo próprio, reside na escuta da fala de uma presença decidida. Para isso, essa presença necessita de afastar-se da falação do impessoal, da cotidianidade e da medianidade (ou seja, da conversa fiada, em uma terminologia de Vilém Flusser). Ela se encontra no modo do querer-ter-consciência e escuta a fala da consciência enquanto apelo da cura, possível apenas no modo da silenciosidade e originada na estranheza do ser-no-mundo. A temporalidade dessa presença é uma temporalidade própria, entendida como fundada em um poder-ser e não na ocupação. Para atingir esse estado, a presença passou necessariamente pela angústia, que é ao mesmo tempo angústia pelo poder-ser e angústia do ser-no-mundo enquanto ser-lançado-para-a-morte. Estando livre para a morte que é sempre sua, essa presença atinge a verdade da existência.

## 2 SÓ PARA LOUCOS - UMA ANÁLISE EXPERIMENTAL DE *O LOBO DA ESTEPE*

Antes de dar continuidade à busca das diferentes construções da experiência de existência autêntica nas obras elencadas, e considerando que as próximas obras a serem analisadas serão romances e não mais textos teóricos, é importante a tomada de posição em relação a algumas questões de natureza literária, tais como: a opção de utilizar ou não dados biográficos, a relevância de utilizar outros textos dos próprios autores para elucidar algumas passagens e a possibilidade de se utilizar outra matriz teórica complementar.

Para subsidiar a discussão dessas questões, serão inicialmente apresentadas as diferentes visões sobre a figura do autor, incorporando as emergentes escritas de si. As escritas de si, especialmente a autoficção, têm sido utilizadas como matriz teórica de diversos romances recentes, além de tema de uma série de estudos contemporâneos. Os principais autores que embasarão essa parte são Antoine Compagnon, que nos permitirá um panorama histórico sobre as mudanças na visão autoral; Roland Barthes e Michel Foucault, de forma a apresentar o conceito de morte do autor; Philippe Lejeune, Diana Klinger e Eurídice Figueiredo, como importantes teóricos das escritas de si; e Dominique Maingueneau, um pensador contemporâneo que problematiza a questão autoral e estuda a autoficção a partir das instâncias constitutivas do autor.

De forma a problematizar as opções literárias que serão utilizadas no decorrer do presente estudo, será apresentada uma análise multifacetada de *O Lobo da Estepe*. De um lado, utilizaremos os conceitos heideggerianos apresentados no capítulo anterior e de outro faremos uma análise a partir do paradigma autoficcional. Dessa forma, teremos um olhar literário estruturado e com seus pressupostos expostos, tarefa importante para dar continuidade ao objetivo inicialmente proposto.

### 2.1 O que é um Autor?

Compagnon (2012) discute a figura do autor a partir de seu recorrente procedimento tese-antítese-síntese. De um lado, ele traz a tese intencionalista, na qual “a intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário” (COMPAGNON, 2012, p. 49). A busca de sentido do que o autor quis dizer foi preponderante

até a primeira metade do século XX. A crítica biográfica presente nessa fase dos estudos literários possuía uma forte carga psicologizante, buscando “explicações vivenciais aos sentidos que emanavam dos textos” (FIGUEIREDO, 2013, p. 18).

Para opor-se a essa visão, Compagnon resgata a morte do autor em Barthes, quando a escritura foi considerada preponderante em relação ao autor e o texto passou a ser visto como um “tecido de citações” (COMPAGNON, 2012, p. 90). Do mesmo lado de Barthes, Compagnon retoma Foucault, com sua “função autor” que separa o autor biográfico do autor hermenêutico.

Para Barthes, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (*apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 16). Em sua visão, um texto ao ser dado ao público é a causa mesma da morte do autor, na medida em que do ponto de vista linguístico o eu que escreve é vazio, só existe enquanto enunciador. Barthes assim dessacralizava a figura do autor, privilegiando o leitor: “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (*apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 16).

Foucault em sua célebre conferência de 1969 “O que é um autor?” problematiza a questão autoral. Segundo o filósofo, a noção de autor “constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também na história da filosofia e das ciências”, um momento em que “começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores” (FOUCAULT, 1969, p. 267). Discutindo noções como obra, escrita e morte do autor, Foucault defende que:

A função autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com outro modo, mas sempre seguindo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar (FOUCAULT, 1969, p. 289).

Desse modo, “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso” (FOUCAULT, 1969, p. 294).

Colocando argumentos a favor e contra cada um dos lados, Compagnon defende um retorno à intenção autoral a partir de uma revisão do próprio conceito de intencionalidade. A intencionalidade é pressuposta quando se aplica, por exemplo, o método das passagens paralelas, ou quando se busca coerência em um ou mais textos. Desse modo, para Compagnon “a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os anti-intencionalistas mais extremados, mas a tese anti-intencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica.”

(COMPAGNON, 2012, p. 94)

Barthes, em textos posteriores, considera a possibilidade de uma “volta amigável do autor”. O autor que volta não é exatamente aquele que foi ‘morto’ por ele e por Foucault, mas alguém que “não tem unidade”, “um simples plural de ‘encantos’” (FIGUEIREDO, 2013). O retorno do autor é marcado pelo retorno não de um sujeito “pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto”, mas sim de um sujeito “não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 57).

Para Figueiredo (2013), esse retorno autoral está inscrito no advento da pós-modernidade, correspondente ao fim dos ideais iluministas, quando “percebe-se a entrada em cena de um individualismo mais exacerbado, concentrado no presente” (FIGUEIREDO, 2013, p. 25). Nesse momento, o “sujeito tem necessidade de dizer *eu* para sair da indistinção pós-moderna” (FIGUEIREDO, 2013, p. 25), o que poderia pelo menos em parte explicar a emergência de diversos tipos de escrita de si.

A discussão das escritas de si ganhou força na década de 70, sendo Lejeune uma figura importante. Segundo ele, a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Para o bom funcionamento deste gênero, seria necessária uma identidade entre autor, narrador e personagem. Lejeune publica em 1975 *Le pacte autobiographique* utilizando argumentos que podem ser considerados um pouco exagerados. Por exemplo, uma postura inicialmente defendida por Lejeune era a impossibilidade de existir um romance que utilizasse o pacto romanescos e no qual o personagem tivesse o mesmo nome do autor. O nome de o personagem ser igual ao nome do autor excluiria, por si só, a possibilidade de ficção. “Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da *mentira* (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 30). Para se contrapor a essa visão, Doubrovsky escreveu um romance no qual o protagonista-narrador tinha o seu próprio nome, definindo o neologismo *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado à linguagem de uma aventura a aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FIGUEIREDO, 2013).

Amparado por essa provocação de Doubrovsky, Lejeune revisou sua postura teórica e publicou, em 1986, um ensaio denominado *Le pacte autobiographique (bis)*, no qual admitia:

“cego estava eu” (LEJEUNE, 2008, p. 58). Essa revisão foi importante para a incorporação teórica da autoficção como categoria do âmbito literário. O paradigma autoficcional apresenta características interessantes, sendo um “romance biográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ela corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Segundo Klinger (2012), as *escritas de si* estariam em sintonia com o clima de nossa época (*Zeitgeist*), na medida em que a cultura contemporânea é marcada pelo falar de si, reafirmado por uma cultura midiática em acelerada ascensão. Em nossa sociedade, a “televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico” (KLINGER, 2012, p. 18). Apesar disso, cada *narrativa de si* possuiria um posicionamento diferente segundo a “ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva” (KLINGER, 2012, p. 21). A autoficção estaria no interior do paradoxo que marca o final do século XX, se posicionando “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22).

Uma definição interessante sobre a autoficção é dada por essa autora:

[...] consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2012, p. 57)

A autoficção possui diversas definições, mas podemos estabelecer em comum a reapropriação do eu, a volta do sujeito e a ficcionalização de si. Klinger (2012) considera que a autoficção não estaria necessariamente vinculada a uma corrosão da verossimilhança interna do romance (por oposição ao pacto autobiográfico, no qual essa verossimilhança é mantida), mas sim intrinsecamente relacionada a um questionamento das noções de verdade e de sujeito. Segundo Figueiredo (2013), hoje em dia a tendência é se considerar autoficção “sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor” (FIGUEIREDO, 2013, p. 66), tendo o romance autoficcional as características apontadas para o romance pós-moderno.

Maingueneau também dedica uma parcela de seus estudos à problematização da autoficção. O linguista defende que o posicionamento do escritor é em si mesmo paratópico,

na medida em que, “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (MAINGUENEAU, 2006, p. 89).

Esse ‘produtor de textos’ é na verdade um conjunto de três instâncias que de certo modo se entrelaçam: a ‘pessoa’, passível de uma biografia, um indivíduo fora da criação literária, o ‘escritor’, ator do espaço literário, e o ‘inscritor’, sujeito da enunciação e ‘ministro da enunciação literária’ (MAINGUENEAU, 2006, p. 142). Desse modo, Maingueneau destrincha o que seria o ‘autor’ subdividindo-o em instâncias menores e mais precisas.

Para Maingueneau, “as múltiplas formas de autoficção privilegiam ‘a pessoa’ e ‘o escritor’ a expensas de ‘o inscritor’” (MAINGUENEAU, 2006, p. 140). Um exemplo claro do entrelaçamento das instâncias se mostra no próprio paradigma autoficcional, na medida em que “o destinatário [da enunciação literária] atribuiu a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo características que são na realidade intradiscursivas, porque estão associadas a um modo de dizer” (MAINGUENEAU, 2006, p. 268). Na autoficção, o leitor não alcança realmente o locutor extradiscursivo, mas faz uma mistura das diferentes instâncias a partir dos dados limitados que ele possui.

## 2.2 *O Lobo da Estepe*

“Só para loucos” (HESSE, 2011, p. 35)

O romance *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, narra a história de Harry Haller, um homem de cerca de cinquenta anos, misantropo, “insociável”, “um Lobo da Estepe”. São três os pontos de vista narrativos construídos no romance: primeiramente, temos acesso a um “Prefácio do Editor”: um sobrinho da proprietária de um quarto alugado por Harry encontrou suas anotações e resolveu publicá-las. Nessa parte, Harry é caracterizado como alguém que causa uma “estranha impressão”, tem uma conversa com um “perfil agudo e enérgico”, mas com um andar que não se harmoniza com sua conversa, com algo de “pesado e inseguro”, em razão de estar enfermo. Era alguém que chegava “de um mundo estranho”, “cortês e até mesmo amável”, mas com uma “atmosfera estranha de hostilidade e desagrado”. Sua “expressão fisionômica era, de certa forma, peculiar e triste, mas ao mesmo tempo esperta, inteligente, fatigada e espiritual” (HESSE, 2011, p. 14-16).

Em seguida, temos acesso às próprias anotações de Harry. Escrito em forma de diário, esta parte nos mostra inicialmente um homem de meia idade em profunda crise existencial, em busca de dar sentido a uma vida humana que já perdeu o rumo. O tema do suicídio é recorrente, e a questão sobre “degolar-se com a navalha de barbear era meditada tranquilamente sem emoção, sem qualquer sentimento de angústia” (HESSE, 2011, p. 36).

Harry se autodenomina como um ser em constante alternância entre o Homem e o Lobo da Estepe, “aquele animal extraviado que não encontra abrigo nem ar nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível” (HESSE, 2011, p. 41). Crítico da medianidade e da cotidianidade, ele escreve que odeia a “educação adiposa e saudável do medíocre, do normal, do acomodado”. (HESSE, 2011, p. 37).

A visão de um muro com um letreiro escrito “Teatro Mágico, Entrada só para os raros, só para os raros [...] Só para loucos!” (HESSE, 2011, p. 43) marca o início de uma transformação em Harry. Essa visão é deixada de lado, e volta-se para a autonarrativa de Harry. Os seus poucos momentos de júbilo são retratados como um encontro com o sublime: “A trilha dourada voltara a refulgir, eu havia recordado o eterno: Mozart, as estrelas. Podia voltar a respirar por uma hora, podia existir” (HESSE, 2011, p. 47). Esses momentos são marcados por um agudo transbordamento: ao olhar novamente o muro onde encontrara o letreiro, Harry lhe diz “Durma bem. Não vou acordá-lo. Qualquer dia será derrubado ou o cobrirão de anúncios de firmas cobiçosas de dinheiro: mas agora, ainda está aí, belo e quieto como sempre, e eu o amo por isso.” (HESSE, 2011, p. 49).

Após essa experiência de caráter metafísico, Harry encontra um homem com um cartaz escrito: “Noitada anarquista! Teatro Mágico! Entrada só para ra...” (HESSE, 2011, p. 50). Ao tentar comprar algo desse homem, este lhe entrega um pequeno folheto intitulado *Tratado do Lobo da Estepe*. Esse tratado pode ser considerado como o terceiro ponto de vista narrativo do romance. Nele, Hesse opera a catarse de maneira bastante particular, criando um livreto e uma história para apresentar uma análise psicológica de seu personagem.

No *Tratado do Lobo da Estepe*, Harry Haller é novamente descrito, mas dessa vez com um olhar externo e profundamente escrutinador. Escrito em linguagem familiar (“nosso Lobo da Estepe” - HESSE, 2011, p. 53), ele representa um verdadeiro estudo da natureza de Harry. Considerado um *outsider*, ele é retratado com uma multiplicidade de naturezas, mais do que apenas as duas de Lobo e de Homem com as quais ele se autodefiniu. O ser humano não é a soma de alguns poucos elementos principais: “Harry compõe-se não de dois, mas de cem ou de mil seres” (HESSE, 2011, p. 68). A identidade de alma é considerada como quimérica, os esquizofrênicos são aqueles que dão um grito de verdade que arrisca a humanidade e que

quebra com a ficção do ego, da personalidade. “[...] Na realidade não há nenhum eu, nem mesmo o mais simples, não há uma unidade, mas um mundo plural, um pequeno firmamento, um caos de formas, de matizes, de situações, de heranças e de possibilidades” (HESSE, 2011, p. 69).

Voltamos para o diário de Harry, que a partir de então é intercalado com poemas de sua própria autoria. Recorrentemente discutindo temas como o suicídio e a sua ojeriza à guerra, em um momento quando o seu desespero é visceral, Harry entra em uma taverna onde acaba conhecendo Hermínia. Essa mulher é retratada como o oposto dicotômico e complementar de Harry, apesar de algumas vezes suas falas terem um conteúdo velado de elevada formação cultural. Ao conversarem sobre dança, ela o critica: “Engraçada essa ideia que você tem da vida! Sempre metido em coisas difíceis e complicadas, e não aprendeu as fáceis?” (HESSE, 2011, p. 100). Ela vive à custa dos homens, mas com Harry quer manter uma relação especial e lhe diz que não quer que ele a sustente. Esse encontro marca o início de um processo de aprendizagem das “coisas fáceis” da vida para Harry. Hermínia é necessária para empurrá-lo “para a água que lhe devolverá a vida. Precisa de mim [de Hermínia] para ensiná-lo a dançar, a rir, a aprender a viver.” (HESSE, 2011, p. 122). Segundo ela, o que falta em Harry “é aprender aquilo que é natural nas outras pessoas” (HESSE, 2011, p. 124).

Hermínia é caracterizada como alguém que sabe “mais a respeito da vida do que todos os sábios”, alguém que “era sempre o momento presente” (HESSE, 2011, p. 124). Ela “estava aberta por inteira ao mesmo tempo a todo acontecimento prazeroso como a todo horror negro e fugitivo [...] e tudo saboreava até o fim” (HESSE, 2011, p. 125, grifos nossos). Ela apresenta Harry a Maria, que se tornará sua amante, e a Pablo, dois seres que possuem como traço marcante a constante aprendizagem da vida sem o uso da intelectualidade como intermediária, tal como Hermínia. Por exemplo, Pablo, músico, diz a Harry que a “música não depende de estarmos com razão, de termos bom gosto ou erudição musical e tudo mais. [...] [A música] depende de se fazer música.” (HESSE, 2011, p. 145).

Nesse processo de educação da vida, Harry aprende a “amar à vulgar maneira humana” (HESSE, 2011, p. 140), revertendo sua quimera e libertando-se de sua antiga personalidade. Mas essa ‘aventura’ não era agradável e divertida, ao contrário, era marcada pela angústia, “frequentemente amarga e dolorosa e não raro quase insuportável” (HESSE, 2011, p. 141). Nela, o velho e o novo Harry viviam em constante peleja.

Harry se coloca em uníssono com a intelectualidade alemã e, a partir de sua nova visão de mundo construída com a ajuda de Hermínia, Pablo e Maria, critica-a ferozmente: “éramos

[nós, os intelectuais] uma quadrilha de charlatães espirituais, sem força real, carentes de responsabilidade” (HESSE, 2011, p. 149). Mas justamente Maria, aquela que lhe entrega o corpo, colabora com sua autoaceitação. Em uma crise de ciúmes por causa de Pablo, Maria lhe diz: “Não fale assim! – repreendeu-me. – É muito natural. Você também me agrada, você também tem algo de belo, amoroso e particular; você não pode ser diferente do que é.” (HESSE, 2011, p. 153). E numa fala simples, em uma cena corriqueira como essa, vemos a emergência do ‘venha a ser o que tu és!’ anteriormente apresentado, propiciado pela abertura do ser da presença.

Hermínia convidara Harry para um baile de máscaras. Preparando-o para essa *novidade*, ela teve de ensiná-lo a dançar e enquanto isso ela lhe mostrava sua visão de mundo: “Na eternidade não há futuro, mas apenas o presente” (HESSE, 2011, p. 166). Nesse processo, Harry afinava sua sensibilidade para o exercício de todas as possibilidades do ser da presença que ele mesmo era: “assim sentia agora *angústia* diante da morte, mas uma *angústia* que sabia capaz de transformar-se em abandono e em libertação” (HESSE, 2011, p. 171, grifos nossos). Essa libertação propiciada pela abertura do ser da presença permite a ele agir de forma descompromissada, internalizando em si a própria experiência de festa.

Nesse baile, Harry pensa reconhecer Hermann, seu amigo de infância, mas percebe que na verdade era Hermínia que estava vestida de homem, com um encanto que residia no seu hermafroditismo (HESSE, 2011, p. 180-181). A partir daí, a narrativa se desconstrói, se fragmenta: “tudo era pura fantasia, tudo tinha uma dimensão a mais, uma significação mais profunda; tudo era jogo e símbolo” (HESSE, 2011, p. 181).

Harry liberta-se de si mesmo, dissolve sua personalidade na “embriaguez da festa como o sal na água”, todas as mulheres lhe pertenciam e ele pertencia a todas, “todos participávamos de todos”. Da mesma forma, “pertenciam a mim [Harry] todos os homens, também estava eu entre eles, não me eram estranhos, seu riso era o mesmo meu, seu anelo o meu anelo, e o meu também era o deles” (HESSE, 2011, p. 183).

Com essa despersonalização, Harry estava ‘pronto’ para ingressar no Teatro Mágico, aquele mesmo do leiteiro no muro e do homem do cartaz. Harry entra no Teatro Mágico junto de Pablo e Hermínia e lá se ocorre um conjunto de historietas: Harry revive os amores passados, vive os horrores da guerra, encontra um Lobo da Estepe sócia de si mesmo, conversa com Mozart, entre outras possibilidades fantásticas. A esse conjunto de histórias do Teatro, múltiplas interpretações podem ser dadas, em razão especialmente de seu conteúdo fortemente metafórico e paradoxal.

Não obstante, essas possibilidades acabam levando Harry a matar Hermínia, que

dormia nos braços de Pablo. Essa “morte de uma jovem ilusória com um punhal ilusório” (HESSE, 2011, p. 232) acarreta a condenação de Harry, dentro do próprio Teatro Mágico. A narrativa se encerra dentro do Teatro, com uma vontade de vida e perseverança em Harry que não se viam no início: “Da próxima vez, saberia jogar melhor. Da próxima vez, aprenderia a rir. Pablo me esperava. Mozart também.” (HESSE, 2011, p. 235).

### 2.2.1 O Olhar da Autoficção

Existem fortes indícios de traços autoficcionalis neste romance, o que faz com que o tradutor da versão brasileira de *O Lobo da Estepe* escreva um Prefácio no qual ele assevera que “grandes partes da narrativa, em especial a evocação da juventude de Haller, são de cunho autobiográfico” (BARROSO, 2011, p. 8). Malik (2014) também opera essa contextualização biográfica: resgatando a situação de Hesse à época da escrita de *O Lobo da Estepe* – o autor tinha aproximadamente cinquenta anos, uma saúde em declínio, havia recentemente se divorciado de um segundo casamento falho, buscava seu próprio eu, tinha uma vida social em deterioração e estava sob acompanhamento de psicanálise Jungiana – este estudioso associa o momento de vida do autor como tendo forte influência na escrita do romance, sendo *O Lobo da Estepe* um reflexo dos pensamentos, moral e ideias de Hesse em um ponto particular de sua vida (MALIK, 2014).

Segundo Barroso, o livro é um “breviário de reeducação moral”, criado a partir da necessidade de Hesse de libertar outros seres retraídos em razão de sua juventude devota imposta por seus pais (BARROSO, 2011, p. 9). Este teórico considera Harry Haller, aliteração de Hermann Hesse, como um duplo deste. Hermínia é por vezes vista por Harry como tendo traços de rapaz:

Enquanto o examinava, aquele rosto começou a falar-me e recordou minha própria infância e um amigo daquela época que se chamava Hermann. Por um momento, pareceu-me converter-se inteiramente naquele Hermann.  
 – Se você fosse homem – disse, assombrado –, diria que seu nome é Hermann.  
 – Quem sabe, talvez eu seja um homem e esteja simplesmente disfarçada – disse ela, em tom jocoso.  
 – Seu nome é Hermínia?  
 Assentiu, resplandecente, alegre por eu haver adivinhado. (HESSE, 2011, p. 119-120)

Ao dirigir-se a Hermínia, em certo momento Harry lhe diz: “[Você] é o contrário de

mim; tem tudo o que me falta”. (HESSE, 2011, p. 120). O próprio narrador a considera como a irmã espiritual de Hermann e por vezes se dirige a ela como ‘minha irmã’.

Essa arquitetura de personagens nos permite ver Hermínia, Maria e Pablo como desdobramentos da personalidade de Harry (BARROSO, 2011). Hermínia seria o componente feminino de Harry, Maria o corpo que se entrega, e Pablo a sua versão masculina, aquele que gostaria de ser.

Esse vínculo de Hesse com Haller e as discussões presentes no romance sobre a definição da subjetividade no momento em que Harry busca se compreender e se definir, somada às diversas construções de Harry através dos seus três principais pontos de vista no romance – o prefácio do editor, o diário e o *Tratado do Lobo da Estepe* – são bastante aderentes à definição de autoficção de Klinger (2012) acima apresentada. O personagem deste romance se constrói no mesmo tempo da enunciação do discurso, questionando sua subjetividade e problematizando sua própria representação. O autor que é referente não é uma pessoa biográfica plena, encerrada em si mesma, mas sim um sujeito “fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 57). A autocriação autoral de Hesse é feita por dentro da criação ficcional de Harry, criando um dialogismo entre esses dois momentos.

### 2.2.2 O Olhar a Partir dos Conceitos Presentes na Analítica Existencial de Heidegger

Ao avaliarmos *O Lobo da Estepe* a partir do conceito de abertura da presença de modo próprio, percebemos que ele efetivamente narra um processo de aprendizagem e expansão das possibilidades de Harry Haller. Em livros como *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a personagem central passa pelo processo de aprendizagem do sublime através da narrativa. É a experiência elevada de júbilo que é necessário aprender. Em *O Lobo da Estepe*, por outro lado, o que se necessita aprender é a vivência do cotidiano, pois os momentos de transbordamento já estão incorporados à vida do personagem.

Nesse romance, vemos que o sublime não é elevado sem o comum. O extraordinário necessita do ordinário para ser efetivamente *extra-ordinário*. Em *O Lobo da Estepe*, percebemos a necessidade do exercício total das possibilidades do ser para efetivamente se aprender a viver. A abertura privilegiada da presença permite a expansão do alcance do poder-ser, mas essa abertura não pode ser feita simplesmente em busca do sublime. A abertura é

abertura para o exercício total das possibilidades do ser da presença enquanto ser-no-mundo.

A ideia de Hesse de indicar que ficaria contente se os leitores percebessem que a história do *Lobo da Estepe* “não conduz à destruição e à morte, mas, ao contrário, à redenção” (Posfácio do Autor, HESSE, 2011, p. 238) pode ser relacionada ao fato de que o próprio compreender diz respeito à abertura da presença como ser-no-mundo. “Interpretar não é tomar conhecimento do que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas no compreender” (HEIDEGGER, 2012, p. 209). O sentido é um existencial da presença e não uma propriedade colada sobre o ente, sendo a interpretação limitada pelas próprias possibilidades do poder-ser da presença. Apenas elaborando criticamente uma posição prévia, uma visão prévia e uma concepção prévia que assegurem o tema científico, a interpretação pode ser realizada em sólidas bases.

O leitor, enquanto ser que lê, compreende e interpreta o processo de abertura de Harry e sua aprendizagem, necessita ele mesmo se abrir para poder compreender e interpretar existencialmente o romance. O processo de abertura de Haller dialoga com o processo de abertura do próprio leitor e, dessa forma, o fechamento dos sentidos possivelmente atribuíveis à narrativa, consequência natural de grande parte das análises de viés biográfico, se mostra substancialmente prejudicial para a interpretação existencial do romance.

Esse ponto é fundamental para compreender a proposta de contrapor o olhar autoficcional ao olhar da analítica existencial de Heidegger. Enquanto no primeiro é essencial a existência de algum nível de vínculo biográfico, no segundo, considerando o conceito de angústia como primeiro passo para a abertura do ser da presença, assim como a importância de o leitor viver tal angústia juntamente com o personagem, é significativamente importante que o leitor não limite os sentidos possivelmente atribuíveis à própria narrativa. A polissemia narrativa deve ser a marca fundamental para o leitor estabelecer eficazmente uma interpretação que incorpore o material literário em sua própria existência o que acarreta, naturalmente, em deixar de lado dados biográficos para realizar um mergulho na obra que permita a busca de sentido enquanto um existencial da presença.

### **2.3 Considerações Finais sobre *O Lobo da Estepe***

“Despedir-se é belo, doce.” (HESSE, 2011, p. 173)

Neste capítulo, analisamos um romance multifacetado. *O Lobo da Estepe* possui tanto características que permitem sua análise a partir do viés autoficcional, como a partir do viés da ontologia heideggeriana. Como exercício teórico, apresentamos elementos importantes para a construção de ambos os tipos de análise.

De um lado, temos fortes traços autoficcionais na arquitetura dos personagens. Elementos biográficos vinculam o personagem Harry a Hesse e sua construção é feita de forma bastante alinhada às definições de autoficção apresentadas. De outro lado, diversos elementos existenciais, tais como a angústia heideggeriana, estão presentes no romance e uma leitura a partir desse viés, considerando a necessidade de incorporação pelo leitor do processo de abertura pelo qual o personagem central passa, prescinde de dados biográficos. Buscamos, no presente estudo, mostrar como o uso de dados biográficos é estritamente vinculado à análise literária proposta, podendo ser prejudicial em razão do fechamento de sentidos que ele promove.

A análise da abertura de Harry Haller dialoga necessariamente com o processo de compreender e interpretar discutido por Heidegger. A abertura de Harry, para ser compreendida de forma existencial, deve contar com o processo de revisão da posição prévia, visão prévia e concepção prévia do leitor, para só então ser possível ver este material literário através das suas diversas facetas.

Para elaborar as possibilidades projetadas no compreender e verdadeiramente interpretar é preciso mergulhar na angústia enquanto abertura existencial da presença e, para isso, o texto literário deve dialogar o mais profundamente possível com o leitor. A incorporação de dados biográficos traz ruídos desnecessários para essa relação, atrapalhando o mergulho fundamental para que o leitor verdadeiramente se abra a esse tipo de experiência. Em um estudo dessa natureza, o foco deve ser dado na polissemia do texto e não na atribuição de sentidos através do estatuto autoral.

Retomando os conceitos de Maingueneau, uma análise literária que utilize dados biográficos dá preponderância ao escritor e possivelmente à pessoa, em detrimento do inscritor. Priorizando o polo da produção e do texto, o polo da recepção é deixado de lado e o autor biográfico passa a ser o fiador de sentido. Mas analisando o texto a partir da analítica existencial da presença, vemos que nesse tipo de leitura a prioridade deve ser dada para o polo da recepção, na medida em que esse olhar acarreta a necessidade de um profundo diálogo entre o leitor e o objeto literário. Alinhado a essa visão, o próprio Hesse é defensor da criação de sentido no polo da recepção: “É claro que eu não posso nem pretendo dizer aos meus leitores como devem entender a minha história. Que cada um nele encontre aquilo que lhe

possa ferir a corda íntima e o que lhe seja de alguma utilidade!” (Posfácio do Autor, HESSE, 2011, p. 238).

Desse modo, percebemos que a atribuição de vínculos biográficos ao material literário só deve ser feita como parte de um projeto de análise literária no qual essa atribuição efetivamente traga benefícios. Este tipo de projeto de análise, quando realizado, deve ter seus fundamentos expostos, para que suas vantagens e desvantagens sejam pesadas e ponderadas pelo leitor que desejar aprofundar-se na compreensão da obra.

### 3 PERDER-SE É UM ACHAR-SE PERIGOSO - ANALISANDO A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

“Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.” (LISPECTOR, 2009, p. 5)

Apresentada a análise de *O Lobo da Estepe*, podemos perceber que algumas opções de análise literária já se delinearam. Por exemplo, não serão utilizados no presente estudo dados biográficos para encontrar sentido nos romances analisados. Tampouco serão utilizados outros materiais extraliterários para a compreensão da narrativa. O foco será a polifonia dos elementos inseridos dentro do livro. Para o romance *Sidarta*, em razão da utilização recorrente de termos oriundos do pensamento oriental, serão feitas referências a estudos que explicitam o pensamento do budismo e do hinduísmo. O romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* será discutido pela problematização interna dos seus elementos. *A Paixão Segundo G.H.*, entretanto, se utiliza recorrentemente de uma figura de linguagem específica – o paradoxo – que entendemos como fundante e para melhor compreendê-la achamos importante fazer referência a duas teorias da estética, de Adorno e de Iser.

#### 3.1 O Olhar da Estética – Adorno e Iser

Importante para a análise de *A Paixão Segundo G.H.* é a posição apresentada na Teoria Estética de Theodor W. Adorno. Ele coloca que a liberdade da arte entra em contradição “com o estado perene de não-liberdade no todo” (ADORNO, 1970, p. 11). Em sua visão, a definição do que é arte “é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez, tornar-se” (ADORNO, 1970, p. 13).

A arte, apesar de muitas vezes incorporada como fetiche da mercadoria, em seu momento de prazer permitiria “dispensar da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa” (ADORNO, 1970, p. 25). Adorno é contra a felicidade produzida pela obra de arte – “o conceito de deleite artístico enquanto constitutivo deve ser eliminado” (ADORNO, 1970,

p. 27). Contra o fetiche da duração – do qual o fogo de artifício é um exemplo icônico do que deveria ser a arte, segundo Adorno – e o conceito de Belo, este autor nos coloca o perigo da “regressão estética” e do kitsch.

Não existem invariantes na arte – sua determinação é feita pela relação com o que ela não é. A arte pode libertar da “experiência externa coisificante” através de um instante, um equilíbrio no qual se constitui cada obra. A obra de arte tateia sua verdade no fugidio, no frágil (ADORNO, 1970, p. 94), encerrando em si mesma um constante devir, o que ressalta seu caráter fragmentário. “Em toda obra de arte genuína aparece algo que não existe” (ADORNO, 1970, p. 100).

A obra de arte, enquanto mônada, é fechada e possui sua lei formal, mas ao mesmo tempo reflete em seu interior todo o exterior social (ALVES, 2009, p. 8). A posição adorniana ressalta essa ambiguidade da obra de arte de ser “ao mesmo tempo autônoma e heterônoma”. Além dessa dupla relação de isolamento e pertencimento da arte em face da sociedade que a produziu, Alves (2009, p. 3) destaca outras três características da “nova arte” analisada por Adorno: sua duração efêmera, sua forma fragmentária e seu hibridismo.

Dada essa visão do conceito de arte, são relevantes para o presente trabalho a posição adorniana frente à metafísica na arte e às possibilidades artísticas que restam na modernidade.

Em relação ao primeiro ponto, a arte é vista ao mesmo tempo como intelectual e espiritual. Ela é “a intuição de algo não-intuitivo” (ADORNO, 1970, p. 115). O devir da obra de arte permite a ressignificação constante do objeto artístico, que permanece dialogando com os novos tempos através do seu “sentido metafísico”: “As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não esvanece com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes”. (ADORNO, 1970, p. 54)

Para comunicar esse conteúdo de verdade, Adorno ressalta a importância do choque e da dissonância. “A dissonância é a verdade da harmonia.” A emancipação do ideal classicista constitui um “desabrochamento do conteúdo de verdade da arte” (ADORNO, 1970, p. 130). Justamente essa emancipação constitui o cerne da teoria do efeito estético de Iser.

Passando de um pensamento estruturalista baseado em categorias como “sistema, modelo, estrutura, sintagma, paradigma e relações formais”, a pragmática desloca a perspectiva da “compreensão do texto literário nos limites de suas páginas para olhar, de modo exclusivo, a interação que ele mantém com o leitor” (BORBA, 2004, p. 90). Neste processo, é priorizado o processo de leitura no tempo em que ela se faz e Wolfgang Iser, com sua teoria do efeito estético, é um expoente importante para essa discussão.

Da arte como documento, próprio da interpretação clássica, passa-se a um conceito de

arte como objeto de um complexo sistema de interação com o seu receptor. Da interpretação clássica de texto com uma camada semântica passa-se a um discurso ficcional caracterizado por uma dimensão imagética. O significado é visto como polimorfo, “porque depende das múltiplas possibilidades de imagem passíveis de serem formadas pelo leitor” (BORBA, 2004, p. 93), além de inter-relacional, uma vez que “não pode ser mais considerado [como] um objeto que *se define*, mas um *efeito a ser experimentado*” (BORBA, 2004, p. 94).

A leitura se transforma em um processo de trânsito entre dois polos: de um lado, o polo artístico (texto do autor) e de outro, o polo estético (a concretização do leitor). “Devido a essa polaridade, é claro que a obra em si não pode ser identificada ao texto nem à concretização [do leitor], mas deve estar situada em algum lugar entre os dois” (ISER, 1980, p. 21, tradução livre).

Nesse entrelugar da obra há um processo essencial para a presente análise. Alternando entre a estrutura verbal (polo artístico) e a estrutura de afeto (polo estético), o leitor passa a preencher os *vazios* do texto. Ao fazer isso, é colocada em marcha uma dinâmica de formação de sínteses – o texto passa a ser um estimulador da construção de imagens.

[...] o significado do texto só pode ser preenchido pelo sujeito que lê e não existe independente dele; tão importante quanto isso, contudo, é que o próprio leitor, ao constituir o significado, é também constituído. E nisso reside a total significação da síntese passiva. (ISER *apud* BORBA, 2004, p. 104)

Essa síntese permite ao leitor se colocar no processo de leitura, colaborando com uma interpenetração dos polos artísticos e estéticos. Ademais, a literatura permite a reorganização das convenções de modo tão inesperado, que elas ficam desprovidas de sua validade tornando-se, portanto, sujeitas a exame. Dessa forma, ocorre um reagenciamento horizontal das normas, e é “justamente no fenômeno de *despragmatização das convenções* que reside a função pragmática da literatura”. (BORBA, 2004, p. 111, grifo da autora)

As estratégias – técnicas narrativas das quatro perspectivas de Iser (narrador, personagem, enredo, leitor fictício) – atuam em conjunto organizando

“os modos sob os quais o material é veiculado, exercendo a função primordial de *desfamiliarizar o familiar*, a fim de que a experiência estética resulte num questionamento, isto é, impulse a efetivação de um fenômeno que sucede tal experiência.” (BORBA, 2004, p. 113, grifo da autora)

O uso do paradoxo em Clarice atua particularmente nesse processo de desfamiliarização e de preenchimento de vazios. É a dissonância e o choque adornianos em

marcha na literatura. Mergulhemos no romance.

### 3.2 Enredo

O livro narra fundamentalmente a busca existencial da personagem G.H. Somos jogados a essa busca em um início catártico. “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

Após algumas ideias da experiência pela qual a personagem havia passado, um novo capítulo se inicia, e começa o relato do que aconteceu no dia anterior. A busca é apresentada como pano de fundo da história de uma mulher a quem conhecemos apenas pelas iniciais. Tendo a empregada se demitido no dia anterior, G.H. busca arrumar e limpar sua casa.

Ao visitar o quarto da empregada, ela vê uma barata. Estando em uma posição de onde não poderia sair sem enfrentar a barata, G.H. acaba esmagando-a na porta de um guarda roupas.

Processa-se então um duelo simbólico entre a barata semimorta e G.H. É nesse duelo que se passa grande parte do livro e no qual uma torrente epifânica de sentimentos nos é transmitida: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” “Eu chegara ao nada. E o nada era vivo e úmido.” “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.” (LISPECTOR, 2009, p. 56; 60-61 e 70-71, respectivamente).

Após a batalha central do romance, G.H. finalmente come a barata. Ponto alto e crítico do romance, esse momento é a derradeira expressão de um novo nascimento de G.H.: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.” (LISPECTOR, 2009, p. 164)

A epifania da personagem é retratada na forma do romance no recurso de continuidade que Clarice utiliza na passagem dos capítulos. A primeira oração de cada capítulo é sempre a última oração do anterior, sendo a divisão muitas vezes utilizada apenas para tornar o material mais legível, na medida em que recorrentemente não há mudança temática ou estilística.

Escrito em formato de diário, a narradora se dirige a um suposto interlocutor masculino que seria seu companheiro (na p. 66, por exemplo, este suposto interlocutor é chamado de ‘meu amor’). G.H. pede ajuda a ele, pede para que ele ouça a experiência e guarde a própria barata pois a princípio ela não está “conseguindo” fazer isso sozinha.

Entretanto, ao final essa impressão inicial é desconstruída, pois atravessando o purgatório sozinha, ela se dirige novamente a ele: “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

O tom inicial de necessidade pelo interlocutor é substituído por um tom carinhoso, quase maternal: “Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

E ao final, a personagem se revela grande, forte, sem limites: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era.” (LISPECTOR, 2009, p. 178)

A personagem é pura entrega, ultrapassa as fronteiras do humano, sorri. Confia no mundo, não se prende mais a qualquer conceito. Ela é, e não é ao mesmo tempo. Retornando ao prefácio, vemos Clarice nos dizendo que dedica o livro para:

Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 5)

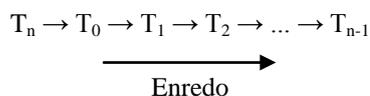
Ao compartilhar o purgatório de G.H. saímos do livro com algo a mais.

### 3.3 Considerações Teóricas

Uma importante observação é o uso do tempo no romance e sua relação com o desenvolvimento interior da personagem G.H. Sabemos, desde o início, que G.H. se situa em um tempo qualquer (chamaremos  $T_n$ ) e passou por uma experiência que a modificou. No início do segundo capítulo, voltamos no tempo, para o dia anterior, pela manhã: “Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império.” (LISPECTOR, 2009, p. 22)

Alguns trechos catárticos são dificilmente associados a um tempo específico. Não obstante, a narração factual se desenvolve de maneira praticamente linear. Poderíamos ilustrá-la no diagrama a seguir (baseando-nos na concepção esquemática de representação narrativa utilizada por Umberto Eco, 2010):

Figura 1 – A Narração Factual em A Paixão Segundo G.H.



A princípio, é de se esperar que a personagem G.H. seria basicamente a mesma no início e no fim da narrativa ( $T_n$  e  $T_{n-1}$ ), na medida em que são tempos que factualmente se aproximam. Mas não é o que percebemos na descrição da personagem. No primeiro capítulo, ela se coloca como frágil, dependente, com medo:

E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. (LISPECTOR, 2009, p. 10-11)  
 Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém está me dando a mão. (LISPECTOR, 2009, p. 16)  
 Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. (LISPECTOR, 2009, p. 16)

Ela abertamente forja um interlocutor para se dirigir enquanto relata a experiência que teve, de forma a facilitar a vivência da mesma. É interessante perceber que no centro do romance esse interlocutor possui traços que o colocam como alguém que a personagem já conheceu:

Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava. (LISPECTOR, 2009, p. 76)  
 Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. (LISPECTOR, 2009, p. 88)  
 - Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória. Revejo-te unindo os fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do polo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza. (LISPECTOR, 2009, p. 155)

Esse interlocutor é utilizado por bastante tempo como bengala, depositário de algo insuportável para G.H.:

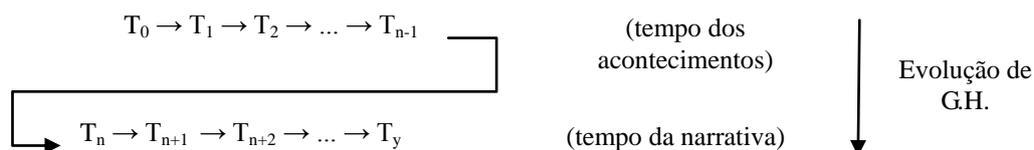
- Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi. (LISPECTOR, 2009, p. 56)  
 - Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida [...] (LISPECTOR, 2009, p. 59)

Já ao final, percebemos que é G.H. quem conduz o interlocutor através desta experiência:

Para revivê-lo [o fruir], solto a tua mão. (LISPECTOR, 2009, p. 123)  
 Espera por mim: vou te tirar do inferno a que desci. (LISPECTOR, 2009, p. 130)  
 E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão.  
 Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não  
 tenhas medo. (LISPECTOR, 2009, p. 170)

Isto é bastante interessante pois percebemos que há uma evolução de G.H. na medida em que é relatada a experiência pela qual a personagem passou. Sendo narrado em primeira pessoa, é como se a personagem, por relatar a experiência pela qual passou, tivesse uma segunda experiência, evoluindo ainda mais. O tempo de evolução da personagem seria dessa forma mais bem ilustrado assim:

Figura 2 – A Evolução de G.H.



Dessa forma, apesar de o tempo cronológico do material narrado no primeiro capítulo do livro se aproximar daquele do último capítulo ( $T_n$  e  $T_{n-1}$  no primeiro diagrama), o tempo de evolução da personagem se desenvolve linearmente através do livro, estando o primeiro capítulo o mais afastado possível do último capítulo ( $T_n$  e  $T_y$  no segundo diagrama).

Existem alguns elementos que nos fazem pensar deste modo. Além da necessidade de criação do interlocutor para poder caminhar junto a ele e posterior liberdade no caminhar, existe a questão da dificuldade em transformar a experiência em palavras.

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. (LISPECTOR, 2009, p. 12)  
 Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. (LISPECTOR, 2009, p. 15)  
 Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. (LISPECTOR, 2009, p. 18)  
 O que eu vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar desaparecidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu. (LISPECTOR, 2009, p. 67)

Após se questionar se ela teria enfim perdido “todo um sistema de bom gosto”, a

personagem nos dá uma dica da existência desses dois ciclos (um dos acontecimentos e outro da narrativa): “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver.” (LISPECTOR, 2009, p. 19)

“Só ao me reviver é que vou viver”. Esse trecho é fundamental para compreender a questão dos dois ciclos no desenvolvimento da personagem. G.H., ao nos transmitir aquilo que pela qual passou, refaz o trajeto de sua experiência anterior, atingindo uma compreensão superior àquela que havia alcançado logo após seu acontecimento. É como se a formulação do ato narrativo permitisse algo superior à simples experiência não comunicada. E isso é intrinsecamente relacionado ao fato de que não estamos tratando de um acontecimento corriqueiro, mas sim de uma experiência que necessita flertar com os limites da língua para poder ser comunicada. O narrar (e não o compreender) permite uma reaproximação com essa experiência limite.

### 3.4 O Uso do Paradoxo neste Romance

Segundo Azeredo, o paradoxo é uma “espécie de enunciado que vai de encontro à opinião geral ou que sugere a falsidade de seu próprio conteúdo” (AZEREDO, 2011, p. 496). Este autor cita alguns exemplos de paradoxo, tais como “*No mundo só há mentiras*” e “É quando, ao despertar, revejo a um canto / a *noite acumulada de meus dias*” (versos de Drummond). No primeiro, o paradoxo se instaura pois para que este enunciado seja verdadeiro, é preciso que seu conteúdo seja falso. No segundo, existe o paradoxo já que o tom de desencanto diante da velhice faz com que o tempo da vida (*dias*) do eu lírico se resuma no seu contrário (*noite*).

O oximoro é considerado como uma variante formal do paradoxo. Ele é “a explicitação, em sua formulação mínima, da diferença entre pontos de vista contraditórios” (AZEREDO, 2011, p. 498). Como exemplos, este autor nos traz “*segura incerteza*” e “*corrupto honesto*”.

A *Paixão Segundo G.H.* utiliza paradoxos com grande frequência, desde seu início. Alguns paradoxos mais triviais (“não quero ficar com o que vivi”, LISPECTOR, 2009, p. 9), quando através de um raciocínio metafórico se deduz que a personagem quer compartilhar sua experiência para aliviar o peso que ela carrega – apesar de ser impossível expurgar uma experiência vivida, até outros mais intrincados, como o anteriormente citado “Eu chegara ao

nada. E o nada era vivo e úmido.” (LISPECTOR, 2009, p. 60 e 61). O conceito de nada pressupõe a não existência e, por conseguinte, a vida tampouco poderia existir. Ser úmido, ademais, é característica intrínseca de algo que existe. O que seria então um nada vivo e úmido?

*A descrição da experiência de G.H. inclui paradoxos das mais diversas naturezas, tais como:*

E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela [da barata] para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo. (LISPECTOR, 2009, p. 64) – relativização temporal

É uma metamorfose em que perco tudo o que tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. (LISPECTOR, 2009, p. 66) – relativização da identidade da personagem

Mas se os seus olhos [da barata] não me viam, a existência dela me existia. (LISPECTOR, 2009, p. 75) – relativização da relação sujeito – objeto

A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso. (LISPECTOR, 2009, p. 101) – relativização da própria experiência

Cada paradoxo é um pequeno enigma a se resolver. Mas a chave muitas vezes não se encontra em um raciocínio lógico. O paradoxo vai além da racionalidade da língua e assim consegue transmitir algo que esse ‘veículo’ não pressupunha. O uso não racional da língua – que feito de forma recorrente inviabilizaria qualquer comunicação – em determinados momentos permite transmitir justamente algo que vai além de suas fronteiras.

Esse tipo de interpretação dos paradoxos está alinhado com aquela dos ‘koans’. Estes são um tipo de literatura japonesa (ditados especialmente) de origem Zen Budista. Um dos mais conhecidos é “Batendo duas mãos uma na outra temos um som; qual é o som de uma mão?”. Acerca deste koan, Hori comenta:

[...] no início, um monge pensa que um koan é um objeto inerte no qual se deve focar a atenção; após um longo período de repetição consecutiva, percebe-se que um koan é também uma atividade dinâmica, a própria atividade de buscar uma resposta para o koan. O koan é tanto o objeto sendo buscado quanto a agitação buscando a si mesma. Em um koan, o ser vê a si próprio não diretamente, mas sob o olhar do koan [...] Quando o praticante se dá conta de sua identidade, então as duas mãos se tornaram uma. O praticante se transforma no koan que ele(a) está tentando entender. Este é o som de uma mão. (HORI, 1999, tradução livre)

Questionamentos dessa natureza visam quebrar com o pensamento racional, permitindo apenas espaço à intuição. Eles operam no modo da silenciosidade, quebrando com a falação da experiência cotidiana. Na medida em que busca passar uma experiência ao invés de um conceito racionalmente assimilável, Clarice se utiliza dos pressupostos dos ‘koans’ para retratar algo que está além da linguagem racional.

A própria Clarice seguidamente coloca a questão da não racionalidade da narrativa. Em um dos trechos mais expressivos sobre isso, G.H. fala a seu interlocutor: “Como no sonho, a ‘lógica’ era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde.” (LISPECTOR, 2009, p. 103)

Essa verdade maior é afirmada como um dos objetivos centrais do processo pelo qual G.H. passa. E para atingi-la, a compreensão racional não se mostra suficiente:

Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.  
A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender.  
(LISPECTOR, 2009, p. 110)  
Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa.  
(LISPECTOR, 2009, p. 140)

De forma a tentar transmitir essa ‘verdade’ sem tropeçar na armadilha da lógica racional da língua, sem verdadeiramente nomeá-la e restringi-la, a descrição da experiência limite se vale recorrentemente de paradoxos:

Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. (LISPECTOR, 2009, p. 126)  
[...] eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma.  
(LISPECTOR, 2009, p. 127)  
Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. (LISPECTOR, 2009, p. 178)

Cabe destaque o campo semântico utilizado para descrever essa experiência quando da não utilização dos paradoxos. De forma a tornar mais legível esta experiência, essas representações paradoxais são alternadas com representações metafóricas:

[...] ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor? (LISPECTOR, 2009, p. 143)  
[...] viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. (LISPECTOR, 2009, p. 143)

Essa experiência é descrita como ‘viver a vida’, ‘orgasmo da beleza extrema’, ‘mergulho no abismo’, ‘ir ao encontro da verdade’, ‘perder-se a forma’, compreensão de que ‘o reino dos céus já é’, ‘ir em busca da forma maior’, ‘chegar ao núcleo’, ‘sentir o gosto nulo das coisas’, ‘viver daquilo inicial e primordial’, ‘o antipecado’, ‘transcendência’, ‘aproximar-se do divino’.

Tendo essa base mais assimilável, o retrato paradoxal da experiência nos atinge

frontalmente. “Ele [Deus] não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.” (LISPECTOR, 2009, p. 151)

A inexistência de um predicativo (nós e Ele somos o quê) abre espaço à intuição. Como definição de Deus, a própria Clarice-G.H. nos diz que “Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado”, destacando a dificuldade de sua objetivação.

Como golpe final desta tentativa de captar essa experiência totalizante, temos uma descrição da própria personagem através do uso de paradoxos:

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu. (p. 175)  
Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande com uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. [...] Enfim me estendia para além de minha sensibilidade. (LISPECTOR, 2009, p. 179)

Seria na despersonalização e na extensão do Eu que residiria o caminho para essa experiência totalizante descrita por Clarice. Filosoficamente, isso se assemelha significativamente à perspectiva ontológica da abertura da presença de modo próprio em Heidegger ou ainda à utilização do humano como ponte para o super-homem, como defendia Nietzsche. É a partir do salto em um abismo que é o próprio abismo da existência que G.H. atinge o acesso à realidade pura, sem princípio nem fim (NUNES, 2009, p. 104).

Retomando a visão da Estética, percebemos que *A Paixão Segundo G.H.* ressalta o caráter espiritual da obra artística.

[...] as obras de arte são algo de espiritual. A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada. (ADORNO, 1970, p. 96)

Justamente por essa proeminência espiritual deste romance, a significação não está aparente, pronta a ser assimilada pelo leitor. Ela está “truncada” e “velada”, necessitando de um esforço ativo para ser possível acessá-la.

Como o próprio Adorno nos coloca, “A arte é a intuição de algo não-intuitivo” (1970, p. 115). Não há como escapar do paradoxo: é ele que permite a dissonância literária e a transmissão da verdade metafísica que transcende as palavras.

Observando esse fenômeno a partir de Iser, com a análise acima podemos perceber que o paradoxo é claramente a possibilidade última de criação dos *vazios*. Tendo como antecedente uma base metafórica mais palatável, esse uso da língua permite que o leitor seja obrigado a se colocar. Não existe o *em si* do material lido, não resta nenhuma possibilidade

interpretativa do encontro de determinada verdade única a partir de um esforço interpretativo.

O leitor se vê em face de uma miríade de possibilidades interpretativas. Qualquer crítica literária que utilize o viés semântico se mostraria limitada. Nunes (1995 e 2009) coloca que Clarice opera com a falência da linguagem. A experiência do silêncio pela qual passam os seus personagens acarreta necessariamente esse processo de dizer o indizível. E qual seria o melhor modo de retratar esse processo de dizer o indizível – já paradoxal por definição – se não o uso de paradoxos, com os *vazios* criados por esse uso da língua?

Não há familiar com o paradoxo, há apenas o desconhecido – o texto se estende para além da matéria verbal. O fenômeno de leitura se prolonga, é necessário digeri-lo. Não existe uma verdade imperiosa, uma norma a que se guiar: todas são colocadas lado a lado, possibilitando o seu reagenciamento. Nesse entrelugar, só resta espaço para a intuição. É a experiência estética em sua plenitude.

### 3.5 Considerações Finais sobre *A Paixão Segundo G.H.*

Fizemos uma leitura da obra *A Paixão Segundo G.H.* a partir de um conjunto de pressupostos e com certo olhar. Buscamos verificar como a utilização do paradoxo permite transmitir algo que o uso cotidiano da língua não permitiria.

Naturalmente, ao fazer isso, deixamos de lado alguns tópicos que podem ser bastante interessantes. Por exemplo, o que é a barata? A representatividade da barata é bastante forte neste romance. Segundo Nunes (1995) não há nada neste romance que permita ver a barata como uma metáfora. Mas seria através do contato com esse material inumano que se operaria a ascensão mística de G.H. A barata “é um mediador e um emissário a serviço da natureza selvagem que absorverá G.H. durante o êxtase.” (NUNES, 1995, p. 131). Ao observar detalhadamente o inseto, G.H. nos coloca: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” (LISPECTOR, 2009, p. 56)

É como se ao comer a barata G.H. fosse tomada de uma vontade autofágica incontrolável, uma necessidade inadiável de deglutir-se. “Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz” (LISPECTOR, 2009, p. 71).

Ela poderia ser uma analogia do imundo, do baixo, da raiz, do ‘gosto neutro das coisas’. Mas poderia ser simplesmente algo do cotidiano que se colocaria frente à experiência de sublime pela qual G.H. estava passando.

Outro tópico bastante interessante é a ideia de paixão, conforme explícito na citação abaixo:

Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão. (LISPECTOR, 2009, p. 56)

Após engolir a barata, G.H. atinge esse estado superior denominado paixão. Mas ao final do livro, pela primeira vez abre-se espaço para outra interpretação de paixão: “E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.” (LISPECTOR, 2009, p. 175)

Nessa outra acepção do termo, entenderíamos o livro como a história dos martírios de G.H. que, à semelhança da história de Jesus Cristo, levaram-na a renascer no reino dos céus. Olhando desta forma, o título seria a síntese de uma “translação parodística” para narrar a Paixão de uma mulher comum (NUNES, 2009, p. 111).

Estes pontos, assim como diversos outros, poderiam colaborar significativamente na compreensão da obra literária. Não obstante, entendendo-a como fonte praticamente inesgotável de leituras e visões de mundo, buscamos utilizar uma leitura possível – preocupada com o paradoxo e com a experiência de existência autêntica – para analisar a obra.

A partir desta leitura, pode-se verificar que Clarice tenta transmitir uma experiência ‘a pessoas de alma já formada’ pois apenas estas poderiam compreender o que está sendo dito. Apenas estas teriam as ferramentas necessárias para decifrar o código intrincado do romance e viver junto com G.H. a sua experiência de despertar. Mas por quê? Porque justamente essas pessoas poderiam ler a obra com uma interpretação na qual não apenas a razão, mas também a intuição seria utilizada para decodificá-la. Justamente essas pessoas teriam as ferramentas adequadas para preencher os *vazios* e captar “a verdade da arte”.

A leitura desta obra é em si mesma uma experiência que flerta com os limites do real. Ao nos colocarmos no lugar de G.H. e tentarmos assimilar expressões como “O que não sou, eu sou” somos obrigados a deixar a razão de lado para mergulhar na obra literária e passarmos pelo purgatório de G.H. junto a ela, de mãos dadas. Assim como G.H. sai do purgatório mais leve, confiante, assim também nós leitores nos elevamos um pouco, assimilando pequenas migalhas dessa experiência totalizante.

“Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer

senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----“ (LISPECTOR, 2009, p. 179)

#### 4 SER NÃO PRECISA DE PREDICATIVO – ANALISANDO *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*

“É preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio” (NUNES, 2009, p. 134, resumindo o sentido existencial da obra de Clarice Lispector)  
 “Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade.”  
 (LISPECTOR, 2011 p. 24)

*Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é um romance no qual a personagem central – Lóri – faz uma “longa viagem ao mais profundo de si mesma e chega à consciência total de ser” (GUTIÉRREZ, 2011). Um livro que só pode ser entendido por quem já se abriu ao sentir: “Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia.” (LISPECTOR, 2011, p. 134).

O romance narra a “busca do mundo” de Lóri, o seu caminho de aprendizagem apoiado em Ulisses, professor de filosofia. É um processo no qual Lóri precisa aprender a “deixar o mundo entrar nela” (LISPECTOR, 2011, p. 63). Nesse processo, a busca de sentido é um elemento fundamental que percorre toda a narrativa. Diferentemente de outros romances de Clarice (tais como o anteriormente analisado *A Paixão Segundo G.H.*, por exemplo), neste a narrativa não possui um caráter estritamente monocêntrico (utilizando o conceito de Benedito Nunes), mas a busca de sentido é mediada pela relação ao mesmo tempo próxima e distante entre Lóri e Ulisses. Este romance é construído por uma alternância de unidades monologais e dialogais (NUNES, 1995, p. 79).

Antes de mergulhar no texto, cabe uma análise dos elementos pré-textuais. O primeiro deles, o próprio título, já é uma explicação em si mesma: o livro ao mesmo tempo é uma narrativa de aprendizagem – “que talvez se chamasse de descoberta de viver” (LISPECTOR, 2011, p. 100) – como também um compêndio de prazeres. Mas não são os prazeres simples que são retratados no romance: “Ela [Lóri] conhecia o mundo dos que estão tão sofridamente à cata de prazeres e que não sabiam esperar que eles viessem sozinhos.” (LISPECTOR, 2011, p. 106). Ulisses em certo momento pergunta a Lóri: “Ah Lóri, Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos você deve ter sentido por estar? Por ser?” (LISPECTOR, 2011, p. 59), ancorando esse conjunto de prazeres no prazer fundamental de existir.

Em seguida, temos três citações: a primeira, do livro do Apocalipse, nos diz que “Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas.” (Apocalipse, IV, 1, *in LISPECTOR*, 2011, p. 7). Esta passagem do livro bíblico que trata das revelações supostamente feitas a Jesus Cristo marca o momento em que o narrador-personagem (atribuído a João) chega ao céu e contempla o que seria o trono de Deus. É bastante interessante o transporte que Clarice faz dessa passagem. Como marca inicial do romance, ela utiliza seu estatuto autoral dirigindo-se aos seus leitores: ela mostrará as coisas que irão acontecer. Cabe a nós contemplarmos toda a luminescência que surgirá.

Em seguida, um pequeno poema de Augusto dos Anjos:

Provo.....  
 Que a mais alta expressão  
                                   da dor.....  
 Consiste essencialmente  
                                   na alegria.....  
 (Augusto dos Anjos *in LISPECTOR*, 2011, p. 7)

Este poema nos remete à ambivalência já apresentada no título de uma aprendizagem relacionada aos prazeres. A aprendizagem que seria o exercício do poder-ser mais próprio da presença ‘consiste essencialmente, na alegria’.

Em seguida, temos uma citação do oratório dramático de Paul Claudel, para música de Honneger, *Jeanne d’Arc au bucher*: “*Jeanne: Je ne veux pas mourir! J’ai peur! [...] Il y a la joie qui est la plus forte!*” (*LISPECTOR*, 2011, p. 7). Esta peça retrata o julgamento de Joana D’Arc e neste momento ela declara seu medo de morrer. Em uma parte do oratório que não foi transcrita por Clarice, uma voz responde à Joana: “*Fille de Dieu! va! va! va!*”, e em sua resposta Joana diz “*Il y a la foi qui est la plus forte!*”, contraposta então pelo coro: “*Il y a l’espérance qui est la plus forte ! il y a la joie qui est la plus forte ! il y a l’espérance qui est la plus forte ! Fille de Dieu, va ! va ! va ! il y a la joie, il y a la joie, il y a la joie qui est la plus forte !*” (*CLAUDEL*, 2013)

Nesse diálogo, em face à morte, Joana coloca a questão da fé. Mas vemos pela própria escolha das partes transcritas por Clarice que a verdadeira oposição da morte para ela é a alegria, em semelhante antítese apresentada no poema de Augusto dos Anjos. “Nós estamos tentando a alegria!” (*LISPECTOR*, 2011, p. 59), diz Ulisses a Lóri.

Após as citações, temos uma nota da própria Clarice: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar: Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei

escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.” (LISPECTOR, 2011, p. 9). Nesta nota, Clarice mostra a complexidade do processo de escrita e de seu esforço para construir a narrativa, esforço que culmina em um autorreconhecimento de superação: ‘Eu sou mais forte do que eu’.

Logo a seguir, temos um subtítulo para o romance: “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia” (LISPECTOR, 2011, p. 11). Esse subtítulo faz a costura entre todas as citações anteriormente apresentadas. A morte do eu antigo é necessária para o surgimento do novo. A dor e a alegria são partes de uma mesma experiência ambivalente de renascimento. Essa transformação é metaforicamente vista como a primavera, a estação que se segue ao inverno e na qual ocorre um verdadeiro renascimento.

Nesse contexto, somos apresentados no início do romance a Lóri em sua realidade cotidiana, fazendo compras, arrumando a casa. Professora primária, solteira e sem filhos, ela está de férias, pensando em seu encontro com Ulisses, professor universitário de filosofia. Ela é marcada por um sofrimento existencial e Ulisses é o corrimão que a ajuda a percorrer o longo corredor rumo a si mesma. Nesse momento inicial, ela não está pronta, precisa do ‘faz de conta’ para conseguir superar o ‘grande choro seco’ que lhe rebenta do “útero, do coração seco contraído” (LISPECTOR, 2011, p. 13).

Tanto Ulisses como Lóri se desejam, mas Ulisses quer prepará-la para a liberdade para só então, aprendendo a andar com as próprias pernas, ela ser dele. Lóri se prepara para Ulisses com um sentimento contraditório: a paciência dele em ensiná-la a ‘aprender a vida’ a irrita e a atrai ao mesmo tempo. Ele quer que Lóri se abra existencialmente, mas ela apenas consegue fazer isso em sentido impróprio. Cada momento de pequena abertura de modo próprio é retratado com uma profunda angústia:

Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios. (LISPECTOR, 2011, p. 22)

Quando pela primeira vez Ulisses toma a voz em um diálogo com Lóri, vemos um homem culto, já tendo passado pela “angústia que insatisfeita foi a criadora de minha [sua] própria vida” (LISPECTOR, 2011, p. 26), paciente e com uma sinceridade que beira o excesso: “esse corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso” (LISPECTOR, 2011, p. 26). Apesar dessa rudeza, no contato com ele, Lóri,

despedindo-se, “abaixou a cabeça em pudor e alegria” (LISPECTOR, 2011, p. 27). A relação de ambos faz com que Lóri deseje o impossível, “só o impossível me importa!” (LISPECTOR, 2011, p. 27), perceba o seu amor ao Nada, reconheça as suas quedas como a própria paixão de Cristo e se esforce em direção ao mergulho na própria angústia, aproveitando “que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta” (LISPECTOR, 2011, p. 28).

Essa experiência de abertura é um crescente, com suas idas e vindas através de todo o romance: “a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma” (NUNES, 1995, p. 81). Ela de repente “parecia ver a super-realidade do que é verdadeiramente real [...] mais real que a realidade” (LISPECTOR, 2011, p. 30). Desse momento se segue um capítulo de uma só palavra: luminescência. Esse estado de luminescência possui profunda relação com a experiência de cura heideggeriana como foi acima exposta: ela ilumina um ente, tornando-o aberto e claro para si mesmo. Lóri assim atende ao apelo da consciência digerindo seu casulo: “a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. // A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 2011, p. 32). Esse processo de autoconsciência e de aprendizagem da vida perpassa toda a narrativa, sendo o mecanismo fundamental de desenvolvimento narrativo: “Tudo isso ela já aprendera através de Ulisses. Antes ela evitara sentir. Agora ainda tinha porém já com leves incursões pela vida.” (LISPECTOR, 2011, p. 34)

De forma alinhada ao conceito de sentido para Heidegger (que seria “*a perspectiva na qual se estrutura o projeto pela posição prévia, visão prévia e concepção prévia. É a partir dela que algo se torna compreensível como algo*”, HEIDEGGER, 2012, p. 213, grifo do autor), Lóri percebe o sentido como um existencial da presença, e não uma propriedade colada sobre o ente: “Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor. [...] Sem dar ao mundo o nosso sentido, como Lóri se assustava!” (LISPECTOR, 2011, p. 35). Ao problematizar o sentido dos entes simplesmente dados e dos outros entes com a característica da presença que não ela, Lóri percebe, de modo indireto, que o sentido do seu próprio ser está limitado às possibilidades do poder-ser da presença, na medida em que ele só se dá dentro da compreensibilidade da presença. A revisão no sentido passa, dessa forma, pelo exercício do poder-ser mais próprio. O ser-para-a-morte a atrai; ela espera.

Essas experiências de revisão no próprio processo de percepção do mundo e de si são narradas de forma epifânica, flertando com os limites da incomunicabilidade desse mergulho existencial: “de quase tudo o que importa não se sabe falar” (LISPECTOR, 2011, p. 100). “O

silêncio é a profunda noite secreta do mundo. [...] Quem ouviu não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras.” (LISPECTOR, 2011, p. 37). Nunes afirma que a contingência de narrar na obra de Clarice se apresenta como um verdadeiro *drama da linguagem* (NUNES, 1995, p. 53).

A angústia existencial em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é constante: “O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas.” (LISPECTOR, 2011, p. 38), alternada com momentos de vislumbre do que seria a abertura em sentido próprio: “Lóri era. O quê? Mas ela era.” (LISPECTOR, 2011, p. 39).

Ulisses também passa por um processo de aprendizagem, mas ele é apresentado como estando muito além de Lóri. Ele busca nela o óbvio: “O óbvio, Lóri, é a verdade mais difícil de se enxergar” (LISPECTOR, 2011, p. 91). Ela não busca nele salvação, mas sim “morrer talvez ainda toda inteira para a eternidade tê-la toda” (LISPECTOR, 2011, p. 42). Ele é o mediador do seu próprio processo de abertura, não o sentido nem a meta. Com sua ajuda ela percebe seus limites autoimpostos: “Sua alma incomensurável. Pois ela era o Mundo. E no entanto vivia o pouco.” (LISPECTOR, 2011, p. 43). O que Ulisses ensina não é a filosofia em sentido teórico, mas sim a “sua procura intensa e uma esperança violenta” (LISPECTOR, 2011, p. 47). Lóri reconhece que “O bom era ter uma inteligência e não entender” (LISPECTOR, 2011, p. 44). Na verdade, “A Aprendizagem” é aprendizagem do viver.

O romance nos traz diversas cenas de encontros entre Lóri e Ulisses. Buscando uma aventura profunda e arriscada chamada alegria, eles se encontram seguidamente, mas o desejo de ambos não é satisfeito. Esse antegozo constante marca o tom da narrativa: desejamos que Lóri ‘esteja pronta’ para que finalmente possa se consumir a união de ambos. Essa aprendizagem é lenta, ocorrendo muitas vezes no intervalo de tais encontros. Nesses trechos, a aprendizagem é descrita de forma bastante existencial: a abertura é retratada como uma necessidade de “alguma coisa que ela precisava saber e experimentar”, algo como “deixar o mundo entrar nela” (LISPECTOR, 2011, p. 63), ou ainda a descoberta do “sublime no trivial, [d]o invisível sob o tangível” (LISPECTOR, 2011, p. 70). A angústia que antecede a essa abertura é retratada como uma dor quase que física: “O desespero numa dessas tardes ensolaradas cresceu. De repente deixou-se deitar na cama de bruços, com o rosto quase enterrado no travesseiro: a dor voltara.” (LISPECTOR, 2011, p. 63). Clarice utiliza o termo angústia, mas com uma significação de algo que gera a incapacidade ou o medo de sentir a dor. Dessa forma, o conceito heideggeriano de angústia está mais próximo do conceito clariceano de dor, na medida em que ambos permitem uma abertura privilegiada da presença.

O conceito clariceano de angústia neste romance se remeteria, dessa forma, a um modo impróprio de abertura em Heidegger.

Nesse processo de abertura, ocorre a desarticulação: “Não sabia mais de nada” (LISPECTOR, 2011, p. 64), ou ainda “Naquele instante era apenas uma das mulheres do mundo, e não um eu, e integrava-se como para uma marcha eterna e sem objetivo de homens e mulheres em peregrinação para o Nada.” (LISPECTOR, 2011, p. 66). Seu Deus também é morto: ele não lhe serve mais. A morte do seu Deus é essencial para o processo de abertura de modo próprio: “Mas agora sozinha, amando um Deus que não existia mais, talvez tocasse enfim na dor que era dela” (LISPECTOR, 2011, p. 67).

Ulisses é duro com Lóri: em uma cena à beira de uma piscina, ele lhe diz “Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo” (LISPECTOR, 2011, p. 68). Havia sido um longo caminho, impossível de ser explicado para Ulisses, que Lóri percorreu até estar ali: “E ele ainda achava pouco [...] já era uma vitória estar semvivendo” (LISPECTOR, 2011, p. 68). Entretanto, nessa semivida, ajudada pela relação com Ulisses, Lóri consegue vislumbres da plenitude: “– Estou sendo...” (LISPECTOR, 2011, p. 71). Cada vislumbre desses é um passo na aprendizagem, um passo sem volta, porque “ser era infinito, de um infinito de ondas do mar” (LISPECTOR, 2011, p. 72).

O mar é elemento central em uma cena de profunda significação no romance. Era madrugada, Lóri estava insone, existencialmente angustiada, ela “pensava e duvidava, os outros dormiam” (LISPECTOR, 2011, p. 75). Esse paralelismo possui um duplo sentido: olhando o verbo ‘dormir’ em seu sentido literal, a significação é transparente: ela estava acordada enquanto os outros dormiam. Entretanto, olhando em um sentido metafórico, reforçado pela oposição com os verbos ‘pensar’ e ‘duvidar’ e considerando o contexto de aprendizagem, podemos compreender essa afirmação como: ela buscava verdadeiramente viver enquanto os outros ignoravam a vida. “Nesse mundo de escolhas, ela parecia ter escolhido.” (LISPECTOR, 2011, p. 75). Nessa noite Lóri tomou uma decisão, uma verdadeira decisão antecipadora heideggeriana: ela iria mergulhar no mar de Ipanema pela manhã, “iria experimentar o mundo sozinha para ver como era” (LISPECTOR, 2011, p. 77).

A experiência do mar é uma parte essencial da aprendizagem. O mar, metáfora explícita de infinito, recebe a mulher que cumpre uma coragem, a de agir sem se conhecer plenamente. A maresia a desperta de um sono secular. A gelidez líquida que se opõe a ela e, no entanto, a deixa entrar é, como no amor, um pedido secreto. Lóri bebe a água do mar, e “era isso que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem” (LISPECTOR, 2011, p. 80). Essa experiência quase sexual de mar lhe permite um vislumbre

do infinito, saindo da sua recente não religião para um Deus de uma vastidão impessoal, “para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também” (LISPECTOR, 2011, p. 82).

Lóri tem medo, em razão da dificuldade de comunicar a experiência, de perder os passos que avançara. Não recebendo a ligação de Ulisses, Lóri, cuja família morava em Campos, ligou para sua única amiga, a cartomante: pensava em ‘arranjar’ outro homem para libertar-se de Ulisses. Esta a incentiva a ir a um baile sozinha, ordem a qual Lóri obedece. Entretanto, para ela que era uma mulher infeliz, tímida e supersensível, a noite é um fracasso. A grande aprendizagem dessa parte está relacionada ao processo de fabricação de uma máscara, feita no caso com maquiagem para o baile, mas metaforicamente entendida como o modo como nos relacionamos com o mundo.

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afixava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabaça podia às vezes se manter ativa como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era. (LISPECTOR, 2011, p. 87)

A consciência da máscara faz Lóri ir a seu próximo encontro com Ulisses sem maquiagem, mais segura por ter entrado no mar sozinha e percebendo-se avançando dentro de si. Nesse encontro ele diz a ela, pela primeira vez, “Eu te amo”. Cada passo que Lóri dá em direção a si mesmo, em direção à sua própria abertura, é um passo em direção a Ulisses.

Ulisses, com toda sua retórica de professor e contando a Lóri parte do seu caminho já percorrido, mostra a ela diversas proposições filosóficas: “é só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber” (LISPECTOR, 2011, p. 52-53); “A tragédia de viver existe sim e nós a sentimos. Mas isso não impede que tenhamos uma profunda aproximação da alegria com essa mesma vida” (LISPECTOR, 2011, p. 95); ou ainda: “[...] é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes” (LISPECTOR, 2011, p. 99). Mas apesar dessa aparente relação professor-aluno, o próprio Ulisses lhe diz: “não é de filosofia que você está precisando, se fosse seria fácil: você assistiria às minhas aulas como ouvinte e eu conversaria com você em outros termos” (LISPECTOR, 2011, p. 16). A relação entre eles não é propriamente romântica: “Ulisses era um homem despojado, inclusive isento do pecado do romantismo” (LISPECTOR, 2011, p. 89), mas sim profundamente existencial. São dois seres em busca de se construir que se encontram lado a lado.

Para humanizar a relação de ambos e diminuir o *pathos* narrativo, Clarice coloca nos

diálogos entre Ulisses e Lóri sentimentos como ciúmes e orgulho. Sem ser questionado, Ulisses fala a Lóri: “Eu, por motivos ignorados, desde rapazola tinha um dom: o de acordar alguma coisa nas mulheres” (LISPECTOR, 2011, p. 95). Ele pergunta quantos amantes ela teve: cinco. Recorrentemente Ulisses volta a essa questão dos cinco amantes “– Lóri, você está vermelha e no entanto já teve cinco amantes.” (LISPECTOR, 2011, p. 92). A própria Lóri também tem esses sentimentos. Em determinado momento, percebendo que Ulisses “apesar de dizer o contrário, não queria se dar a ela”, Lóri decide: “ela pagaria com a mesma moeda” (LISPECTOR, 2011, p. 61).

Analisando existencialmente essa humanização, temos em Heidegger o conceito de falação do impessoal que pode ser entendido como a fala repetida que perde solidez pela própria repetição, uma fala que alcança uma compreensão mediana do ser da presença, podendo ocasionar a sua decadência. A necessidade de ‘pagar com a mesma moeda’ e de afirmar-se superior face ao outro são exemplos dessa falação. Por mais que Lóri e Ulisses estejam buscando um modo próprio de abertura, o risco da decadência está sempre ali. É preciso não dar ouvidos a essa falação, mas sim ouvir apenas a consciência enquanto apelo da cura.

No âmbito da relação, outro elemento de humanização é o crescente desejo sexual que ambos sentem. Ulisses deseja-a selvagememente quando bebe demais. Lóri, acordando à noite em sobressalto, “não conseguia readormecer porque o desejo de ser possuída por ele vinha forte demais” (LISPECTOR, 2011, p. 109). Mas esse desejo não é marca do seu avanço na aprendizagem, ela já havia desejado seus amantes sem se ligar a nenhum deles. Lóri sabia que se manifestasse isso a Ulisses, “ele reconheceria que era simples desejo e recusaria” (LISPECTOR, 2011, p. 110). Esse desejo deve ser metamorfoseado em algo sublime. Agora ela só tinha seu corpo para entregar a Ulisses, depois poderia entregar todo seu eu.

Ulisses também é humanizado pelas suas contradições tranquilas, “o que fazia, aos olhos dela, o ser humano por excelência” (LISPECTOR, 2011, p. 112), mas sempre que é humanizado, ele em seguida é elevado a uma categoria superior: “Ele fazia poemas como o exercício mais profundo do homem. E ela?” (LISPECTOR, 2011, p. 112). A relação entre ambos não é horizontal, e o que Ulisses busca é justamente essa horizontalidade para finalmente aceitar Lóri. Através da narrativa a distância vertical vai se reduzindo na medida em que Lóri caminha em sua aprendizagem. No início, ela é retratada como possuindo “cordas de marinha que lhe atavam os pulsos” (LISPECTOR, 2011, p. 14), mas após essa procura de aprender a vida, Lóri passa a ser “uma iniciada no mundo” (LISPECTOR, 2011, p. 112).

Esse caminhar de Lóri, que através de boa parte da narrativa é feito com a ajuda de Ulisses, em determinado momento precisa ser feito sem ele. Ela precisa ser autodidata para se abrir plenamente. Fraquejando, ela liga para Ulisses à noite perguntando o que fazer. Ele simplesmente responde “– Aguenta” e ela então “com ternura aceitou estar no mistério de ser viva” (LISPECTOR, 2011, p. 115). Esse caminhar solitário é contextualizado na primavera. Metáfora já introduzida nos elementos pré-textuais, aqui ela é recolocada aqui como um novo nascimento da própria Lóri.

Para nascer-se de novo, entretanto, é preciso antes morrer. A morte é um elemento recorrente no romance: “Morrer deve ser um gozo natural. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso.” (LISPECTOR, 2011, p. 61), ou ela ansiava pela “integração sem palavras” que é a morte (LISPECTOR, 2011, p. 65). Em Heidegger, o ser-para-a-morte “é, essencialmente, angústia” (HEIDEGGER, 2012, p. 343). A presença, desvelando numa antecipação esse poder-ser, permite a possibilidade de compreender o seu poder-ser mais próprio e mais extremo, e dessa forma abre a possibilidade de existir em modo próprio. Através do ser-para-a-morte é que se alcança a temporalidade enquanto sentido da presença.

Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a incorporação da morte como elemento da vida é metaforicamente representada pela primavera. Nessa cálida estação, Lóri, já iniciada, opera a morte necessária em pleno dia. O ser-para-a-morte é um elemento fundamental para essa metamorfose: “Lóri pensou: não posso ter uma vida mesquinha porque ela não combinaria com o absoluto da morte.” (LISPECTOR, 2011, p. 121). A decisão antecipadora está presente. Sozinha, Lóri ouve a consciência enquanto apelo da cura.

Lóri caminha para a felicidade de primavera, sentindo um profundo amor. Ela queria tudo, pois “nada era bom demais para a sua morte que era a sua vida tão eterna que hoje mesmo ela já existia e já era” (LISPECTOR, 2011, p. 119). A inexistência de predicativo para o verbo de ligação *ser*, mimetizando a estrutura do verbo intransitivo *existir*, nos transmite uma sensação de completude. Verdaderamente *ser* é algo pleno, não precisa de nenhuma complementação. Nesse momento, ela possui uma “lucidez vazia”, uma sensação de “calma absoluta” ela estava “vendo claramente o vazio” (LISPECTOR, 2011, p. 121). Para continuar aprendendo a ser, é ela que agora sente vontade de ficar sem Ulisses. Ela vai à feira, e entra “em contato com o neutro vivo das coisas” (LISPECTOR, 2011, p. 125). Ela sente finalmente “em pleno a dor do mundo” e busca “ser-se o que se é” (LISPECTOR, 2011, p. 129, grifos nossos). Ulisses funciona como um porto seguro, um homem que tira a flecha de um tigre, mas este volta para a natureza pois precisa ficar sozinho. Eles se falam eventualmente por

telefone enquanto Lóri busca responder sozinha à pergunta ‘quem sou eu?’.

Nessa busca constante, Lóri atinge o que seria um estado de graça de uma pessoa comum. Um estado que não era usado para nada, um estado de “tranquila felicidade” em que “sem esforço, sabe-se” (LISPECTOR, 2011, p. 135). Nesse estado, via-se a profunda beleza de outra pessoa, sentia-se “a dádiva indubitável de existir materialmente” (LISPECTOR, 2011, p. 135), tem-se “o mundo como este o é” (LISPECTOR, 2011, p. 136). Mas esse estado epifânico não pode ser constante, caso contrário “perderíamos a linguagem em comum” (LISPECTOR, 2011, p. 136), ficaríamos egoístas por sentir tanta felicidade, cairíamos em um vício. Lóri sai dele “melhor criatura do que entrara” (LISPECTOR, 2011, p. 137): ela está pronta para Ulisses.

No próximo encontro dos dois, Ulisses lhe informa que ela está pronta e lhe dá o seu endereço, para que Lóri apareça sem ligar. Essa nova liberdade ganha faz com que ela mergulhe ainda mais naquela “coisa que ela não queria sequer tentar definir. Esta coisa era uma luz dentro dela, e a essa chamariam de alegria, alegria mansa” (LISPECTOR, 2011, p. 144). Ela sente a grande dor, em um estado de indiferenciação com a natureza: “A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva”. (LISPECTOR, 2011, p. 145). Sentindo então “a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém” (LISPECTOR, 2011, p. 145), ela vai para a casa de Ulisses.

Nesse momento se inicia o grande clímax da narrativa: ele se ajoelha diante dela em uma postura de reverente humildade. “Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano” (LISPECTOR, 2011, p. 147). Ela sentia o “prazer ainda perigoso de ser” (LISPECTOR, 2011, p. 148). Uma vez os dois ajoelhados, “ele enfim a beijou” (LISPECTOR, 2011, p. 149). E então a constante promessa de gozo se cumpre: “Foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles” (LISPECTOR, 2011, p. 149). Eles se amaram uma segunda vez, com uma “voracidade sem alegria” e ainda uma terceira, com “alegria austera e silenciosa” (LISPECTOR, 2011, p. 150). Foi então que ela, quando Ulisses estava em um estado semiacordado, disse pela primeira vez na sua vida: “– É porque te amo”.

A partir desse momento fusional – “eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (LISPECTOR, 2011, p. 153) – segue-se um profundo diálogo entre os dois. Ulisses deixa de ser o sábio, passando a ser um simples homem. “Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual” (LISPECTOR, 2011, p. 154). Remetendo-nos ao *Übermensch* nietzschiano, Ulisses considera-a como uma supermulher e a ele mesmo como um super-homem porque ambos tiveram a “coragem de atravessar a porta aberta” (LISPECTOR, 2011, p. 154). “Nós, como

todas as pessoas, somos deuses em potencial.” (LISPECTOR, 2011, p. 154). A solução para confrontar o absurdo que se chama ‘eu existo’, isto é, o sentido da própria presença, é para Ulisses “amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista” (LISPECTOR, 2011, p. 155), e nisto esta obra de Clarice se separa de *Ser e Tempo* de Heidegger, na medida em que para este último o sentido está na temporalidade do ser, e não fundamentado em um outro ser. O romance termina em meio ao diálogo inacabado de ambos.

O jogo com os nomes dos personagens é bastante claro: Ulisses, como na epopeia grega, é aquele que pode se agarrar ao mastro da razão e suportar o canto das sereias. Lóri, cujo verdadeiro nome é Loreley, personagem do folclore alemão presente em autores como Heine e, posteriormente, Apollinaire, representa a sereia com seu encantamento – o próprio romance explica a metáfora no nome de Loreley, mas não o jogo com o nome grego Ulisses. Em uma inversão da história de Loreley, na qual os pescadores eram por ela seduzidos, e diferentemente do Ulisses de Homero que apenas deseja ouvir o proibido canto das sereias, o Ulisses clariceano deseja a própria sereia. Entretanto, para que isso possa acontecer, ele deve ensiná-la a viver, dissipando a maldade em seu canto.

Em um olhar existencial, essa maldade pode ser vista como o modo de decadência do ser da presença. Ulisses busca não dar ouvidos ao impessoal: a essa vitória nossa de cada dia ele escapou “com a ferocidade com que se escapa da peste” (LISPECTOR, 2011, p. 49). Ele a deseja, mas espera, até ela estar pronta. O ardiloso Ulisses é paciente, mesmo embriagado ele não perde o controle. Dissipando o medo em Lóri e permitindo-a existir de modo próprio ele finalmente pode se juntar a ela em uma experiência quase fusional.

Essa abertura de modo próprio possui um campo semântico diverso, tal como o ‘encontro de si mesmo’, ‘revelação’, ‘acordar’, ‘iniciar-se no mundo’, ‘estar atento à fome de existir’, ‘atingir a grande liberdade de não ter modos nem formas’, ‘atingir o impossível de si mesmo’, entre outras expressões. Algumas vezes, só o paradoxo resta para transmitir esse tipo de experiência: “O que era um Nada era exatamente o Tudo.” (LISPECTOR, 2011, p. 66). Essa abertura de modo próprio é quase incomunicável, sua apreensão algumas vezes prescinde do uso do raciocínio: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio” (LISPECTOR, 2011, p. 93). Como nesse caso, Clarice algumas vezes utiliza Ulisses, aquele que faz “poesia não por ser poeta mas para exercitar minha [a sua] alma, [pois] é o exercício mais profundo do homem” (LISPECTOR, 2011, p. 93), como um duplo de si mesma.

Além desse desdobramento de Clarice em Ulisses, o romance algumas vezes possui asserções gerais sobre o ser humano: “Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás

dela. O humano é só. [...] E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um humano” (LISPECTOR, 2011, p. 74). Essas características abrem espaço para vermos o romance como uma forma de experimentação utilizada para compreender a condição humana, um romance de autoexperimentação, dialogando com o leitor através da narrativa e dos questionamentos existenciais de Lóri. Este livro, nas próprias palavras de Clarice apresentadas em sua nota inicial, está muito acima dela: escrevê-lo é um exercício de força.

Do ponto de vista formal, algumas considerações são importantes. Narrado em terceira pessoa, fluidos movimentos de passagem da terceira para a primeira pessoa ocorrem dentro de um mesmo parágrafo. A catarse, cuja narração é iniciada pelo narrador onisciente, se transforma em torrente de emoções quando Lóri toma a voz: “Pensar no seu homem? Não, era a farpa na parte coração dos pés. [...] E se o Deus se liquefaz enfim em chuva? Não. Nem quero. [...] Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade.” (LISPECTOR, 2011, p. 24)

Especialmente no primeiro capítulo, essa catarse é marcada não pela mudança da pessoa narrativa, mas sim por uma fluidez aplicada na alternância de parágrafos. Por exemplo, “o modelo seria o seu próprio corpo mas // enfeitar-se era um ritual que a tornava grave:” (LISPECTOR, 2011, p. 16). A própria conjunção adversativa ‘mas’ que liga duas orações está, nesse caso, fazendo um elo entre dois parágrafos. Os parágrafos não encerram um sentido completo, nesses momentos há uma estreita continuidade entre eles. Para Nunes, essa estrutura inicial é a marca de um autocomentário lírico que “funde a voz do narrador com a intimidade da personagem” (NUNES, 1995, p. 80).

Outro importante traço formal é marca de início e de fim do romance. Ele se inicia com uma vírgula: “, estando tão ocupada, viera das compras de casa porque a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora...” (LISPECTOR, 2011, p. 13). Seu fim também possui características muito particulares: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 2011, p. 159). Essa estrutura reforça a ideia de algo que precede o romance e algo que continua após seu fim. Paradoxalmente, é como se os personagens construídos narrativamente fossem maiores do que a própria narrativa, sendo esta apenas um retrato fugaz de um curto período de tempo em suas vidas.

A metáfora básica aqui utilizada é o romance como apresentação de um instante fugaz, como tentativa de capturar o momento e transmiti-lo da forma mais pura, apesar de toda a dificuldade de transmitir o tipo de experiência pela qual os personagens estão passando: “embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saíra agora da voracidade de viver [...]”

mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas” (LISPECTOR, 2011, p. 15). Ou ainda em “O que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser humano calado. Só o silêncio da montanha lhe era equivalente.” (LISPECTOR, 2011, p. 35). Tanto essa incomunicabilidade como a estrutura particular no início e no fim do romance reforçam nossa dificuldade em compreender a alteridade, na medida em que expõem o fato de que nossa verdade é sempre parcial, não sendo possível atingir-se uma verdade total.

Além de possibilitar a consciência do nosso limite do conhecer, a anterioridade marcada no início pela vírgula e a continuidade marcada no fim pelos dois pontos traz em si mesma uma noção de não-morte dos personagens, paradoxalmente oposta ao fim da própria narrativa e da morte ficcional daí oriunda. Mais uma vez, a nota introdutória de Clarice, nos mostrando que o livro é maior que a própria autora, nos permite vê-lo como se expandindo para além da possibilidade de narrar. A morte é apenas um primeiro passo, há um renascimento dos personagens dentro da própria narrativa que se estende muito além da capacidade de representação do suporte livro.

Essa característica de narrativa inacabada também está presente em outros romances de Clarice. Analisando *Perto do Coração Selvagem*, romance que termina com a narradora em primeira pessoa afirmando que virá o dia no qual ela se abrirá ainda mais, Nunes afirma que “o inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista” (NUNES, 1995, p. 24).

Nesse retrato necessariamente parcial pois estruturalmente limitado, Clarice nos permite acompanhar a trajetória de busca de sua personagem central. Uma trajetória que paradoxalmente nos é colocada como não limitada pelo próprio romance. A nós, só nos resta desfrutar dessa aprendizagem e sorrir pelo seu caminhar, que culmina em um encontro amoroso descrito com o tom poético que marca a obra clariceana:

- Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses.
- Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo. (LISPECTOR, 2011, p. 158)

## 5 O CAMINHO É SEMPRE SEU: ANALISANDO *SIDARTA*

*Sidarta* é um romance que narra a busca do personagem central homônimo em direção à iluminação e ao pertencimento. Sidarta Gotama, o Buda histórico, aparece como um personagem secundário. Sidarta é caracterizado como tendo uma angústia no coração, um espírito insatisfeito que busca o seu próprio caminho. Nessa busca existencial Sidarta é levado a deixar para trás sua família e amigos, a se mortificar junto a ermitões, a ter uma vida de prazeres sensoriais para só então começar a vislumbrar o que seria o seu caminho. Essa construção individual do caminhar é uma marca muito importante no romance que vai se revelando nas escolhas feitas pelo personagem através de toda a narrativa.

Narrado em terceira pessoa, o romance é dividido em duas partes, a primeira com quatro capítulos e a segunda com oito capítulos (o que pode ser visto como uma incorporação narrativa da estrutura das Quatro Nobres Verdades e do Caminho Óctuplo, a seguir explicitadas). Hesse utiliza uma linguagem simples, lúdica, e põe como pano de fundo as religiões orientais: “À sombra da casa, ao sol da ribeira, perto dos barcos, na penumbra do salgueiral, ao pé da figueira, criou-se Sidarta, belo filho de brâmane<sup>1</sup>, jovem falcão, com Govinda, seu amigo, filho de brâmane.” (HESSE, 2013, p. 15). Por ter como pai um sacerdote erudito, Sidarta participava das reuniões dos sábios, sabia pronunciar o *Om*<sup>2</sup>, percebia em si mesmo a presença do *Átman*<sup>3</sup>. Ele era belo, forte, despertava amor nas jovens filhas de brâmanes. Ele não seria um brâmane comum: seria um príncipe entre os brâmanes. Seu grande amigo Govinda, reconhecendo a grandeza em Sidarta, queria seguir os seus passos.

“Assim todos amavam Sidarta. A todos causava ele alegrias. [...] Mas a si mesmo, Sidarta não se dava alegria.” (HESSE, 2013, p. 17). Ele possuía um descontentamento, um desassossego. Por mais que todos em sua volta lhe transmitissem o que soubessem, o receptáculo que ele trazia em seu íntimo “não estava cheio, o espírito continuava insatisfeito; a alma andava inquieta; o coração não se sentia saciado” (HESSE, 2013, p. 18). Essa consciência como apelo da cura nasce em Sidarta de uma angústia que lhe faz questionar os deuses de seus pais e buscar seu poder-ser mais próprio: “Para chegar até ele, até ao eu, até a

---

<sup>1</sup> *Brâmane*: No hinduísmo, refere-se a um padre ou a um acadêmico. Os brâmanes são a casta mais alta no sistema social Hindu (CUMMINGS, 2009).

<sup>2</sup> *Om*: “o presente, o passado, o futuro”. É segundo o upanixade de Manduquia, o mundo inteiro, expressado por uma única sílaba, e ainda tudo quanto pode existir fora dos mencionados três tempos” (CARO in HESSE, 2013, p. 15).

<sup>3</sup> *Átman*: “literalmente *fôlego*. Em sentido figurado: a força vital, a personalidade, o *eu*, a alma, o princípio da vida” (CARO in HESSE, 2013, p. 16, grifo do autor).

mim, ao *Átman* – haveria qualquer outro caminho que valesse a pena procurar? Ai dele!, ninguém lhe indicava tal caminho [...]” (HESSE, 2013, p. 19). Sidarta percebe que morava dentro dele o *Átman* e que o manancial dos mananciais deve ser buscado dentro do próprio eu, uma profunda sabedoria que não deve ser simplesmente conhecida, senão também vivida.

Meditava bastante Sidarta, até que certa vez passava pela cidade um grupo de *samanas*, ascetas peregrinos, e Sidarta comunica a Govinda o que seria sua decisão antecipadora heideggeriana: “Meu amigo, amanhã de madrugada, Sidarta irá ter com os *samanas*. Ele mesmo se tornará um *samana*.” (HESSE, 2013, p. 22). Essa decisão é retratada como inalterável, “qual seta desferida do arco” (HESSE, 2013, p. 22) e percebendo essa forte certeza, o próprio pai, mesmo contra sua vontade, aceita o caminho escolhido pelo filho.

Govinda o acompanha nessa jornada marcada pela mortificação, desindividualização e meditação. Os jejuns são constantes, Sidarta percebe no mundo a falação do impessoal: “Tudo era mentira; tudo fedor; tudo recendia a falsidade, tudo criava a ilusão de significado, felicidade, beleza e, todavia, não passava de putrefação oculta” (HESSE, 2013, p. 28). Ele saía do próprio *eu* e conservava-se no *não eu*, por dias seguidos. Mas por mais que ele se demorasse no nada, “sempre vinha a hora que ele era novamente Sidarta, *eu*, e sentia mais uma vez a tortura do circuito imposto a ele” (HESSE, 2013, p. 30, grifo do autor).

Junto dos *samanas*, Sidarta buscava antecipar a morte do *eu*, para que então pudesse despertar no seu ser a quintessência, de forma bastante próxima da dogmática cristã contraposta por Heidegger. Mas conversando com Govinda e mostrando grande *insight*, Sidarta percebe que o modo como ele e os *samanas* praticavam meditação, abandono do corpo, jejum e suspensão do fôlego eram simplesmente modos de fugir de si mesmo, “momentos durante os quais o homem escapa à tortura de seu *eu*” (HESSE, 2013, p. 31, grifo do autor), uma simples anestesia temporária. Govinda se espanta, acha que os dois estão aprendendo em companhia dos *samanas*, mas Sidarta lhe contrapõe que o caminho dos caminhos nunca se descortinará dessa forma, que assim nunca atingirão o *Nirvana*<sup>4</sup>. Sidarta sente sede: o maior inimigo da grande sabedoria – de que o *Átman* está em toda parte e dentro de cada um de nós – “é a sede de saber, é a aprendizagem” (HESSE, 2013, p. 34).

Tal visão com relação ao saber e à aprendizagem prioriza a existência autêntica em detrimento de uma busca de conhecimento que não necessariamente permita uma abertura do ser. A intelectualização é para Hesse, desse modo, associada ao impessoal, na medida em que ela permitiria apenas uma abertura imprópria. Sua postura de contraposição à intelectualidade

---

<sup>4</sup> *Nirvana*: iluminação, estado de graça onde acontece a extinção da individualidade, emancipação final (CARO in HESSE, 2013, p. 33).

alemã de seu tempo pode ser mais claramente vista em outros romances como, por exemplo, *O Lobo da Estepe*. Em *Sidarta*, essa contraposição se limita a uma crítica velada a um modo de relação com o saber que não propicia a existência autêntica ou, em termos heideggerianos, a uma abertura própria do ser da presença.

Percebendo essa impossibilidade de uma abertura própria, Sidarta toma uma nova decisão. Passando três anos junto dos *samanas*, chegam notícias de uma pessoa de nome Gotama, “o Sublime, o Buda, aquele que dominara em si mesmo o sofrimento do mundo e fizera parar a roda das ressurreições” (HESSE, 2013, p. 35), aquele que atingiu o *Nirvana* e nunca mais entraria no círculo do eterno renascimento. Apesar de se tornar desconfiado em relação a ensinamentos e aprendizagens, Sidarta abandona os *samanas* e se encaminha, junto com Govinda, para onde Gotama transmitia sua doutrina.

Encontrando um sem número de monges, os dois jovens identificaram facilmente ‘o Augusto’, que se vestia e andava como qualquer outro monge, mas possuía gestos que transmitiam profunda paz, serenidade e luz. Sidarta é cético em relação ao que pode aprender com a sua doutrina, mas reconhece nele um homem santo. Os jovens ouvem da própria boca de Gotama o que seria a doutrina fundamental do budismo, as Quatro Nobres Verdades, o Nobre Caminho Óctuplo. Govinda e outros monges pedem acolhimento na comunidade e foram aceitos por Gotama. Sidarta, entretanto, não o faz. Conversando em certo momento com o próprio Gotama, Sidarta lhe diz que não perseguirá nenhuma outra doutrina melhor, já que percebe a perfeição na doutrina exposta, mas buscará “separar-se de quaisquer doutrinas e mestres, a fim de que possa alcançar sozinho o meu [seu] destino ou então morrer” (HESSE, 2013, p. 51). Sidarta não critica a escolha de Govinda e dos outros monges, simplesmente quer trilhar o seu próprio caminho, penetrar no âmago de sua própria alma:

‘O Buda privou-me de muita coisa’, ponderou Sidarta. [...] ‘Privou-me do amigo, do homem que acreditava em mim e agora crê nele, da pessoa que era minha sombra e passou a ser a sombra de Gotama. E no entanto, ele me deu Sidarta, deu-me a mim mesmo’ (HESSE, 2013, p. 52)

Mais uma vez, Sidarta se reconstrói, deixando sua vida anterior totalmente para trás. O capítulo que se inicia se chama “O despertar”: Sidarta segue caminhando, em uma representação dupla: saindo do bosque, ele caminhava fisicamente, mas ao mesmo tempo ele tomava o grande caminho interior. Ele abandona seu desejo de ter mestres e de receber ensinamentos, deixando de lado inclusive o ‘mestre supremo’, ‘o Buda’, ‘o Perfeito’. Silenciando as vozes do impessoal, ele ouve verdadeiramente o apelo da cura e pela primeira

vez se abre de modo próprio. O narrador em terceira pessoa tem acesso aos pensamentos de Sidarta, que nesse momento trava um intenso diálogo interior. Ele percebe que por mais que seu desejo fosse conhecer o “sentido e a essência do *eu*, para desprender-me dele e para superá-lo” (HESSE, 2013, p. 54), marca de uma profunda angústia existencial, seu caminho até ali apenas o fez perder-se de si mesmo. E eis que com essa consciência surge a descrição do primeiro despertar, da abertura de modo próprio, em uma típica epifania clariceana:

Abrindo os olhos, Sidarta olhou ao seu redor, com o rosto iluminado por um sorriso. Perpassava-lhe pelo corpo, até os dedos dos pés, a profunda sensação de ter acordado de um sonho prolongado. [...] Olhou o mundo a seu redor, como se o enxergasse pela primeira vez. Belo era o mundo! Era variado, era surpreendente e enigmático! Lá, o azul; acolá, o amarelo! O céu a flutuar e o rio a correr, o mato a eriçar-se e a serra também! Tudo lindo, tudo misterioso e mágico! E no centro de tudo isso achava-se ele, Sidarta, a caminho de si próprio. (HESSE, 2013, p. 54-55)

A angústia heideggeriana que precede a abertura pode ser facilmente percebida no seguinte trecho, repleto de construções metafóricas:

Desse minuto, durante o qual o mundo que o cercava dissolvia-se em nada, durante o qual Sidarta estava só como um astro no firmamento, desse minuto transido de frio e de temores, emergiu Sidarta, mais eu do que nunca, mais firme, mais concentrado. Sentiu nitidamente: aquilo fora o derradeiro tremor do despertar, o último espasmo do parto. (HESSE, 2013, p. 58)

Sidarta ocupa o papel de mestre e de aluno, busca conhecer a si mesmo e “desvendar aquele segredo que é Sidarta!” (HESSE, 2013, p. 55). Ele abandona a crença de sua origem brâmane, abandona a ideia de um sentido e essência atrás das coisas, característica do conceito de *Maia*<sup>5</sup>, e passa a ver tais características no interior das próprias coisas: “‘Andei deveras surdo e insensível!’, disse de si para si, enquanto avançava rapidamente pela estrada. [...] Ora, isso passou. Despertei. Despertei de fato. Nasci somente hoje.” (HESSE, 2013, p. 56)

Esse segundo nascimento de Sidarta é marca de uma nova reconfiguração do personagem, quando ele abandona definitivamente a sua ideia de terra, de lar paterno, de “tudo quanto jazia atrás dele” (HESSE, 2013, p. 58) e parte em busca do caminho do seu *eu*. Nesse novo caminhar, inicia-se a segunda parte do livro. Sidarta simplesmente era, não procurava nada, e via uma profunda beleza no mundo: “Os astros e a lua entravam no seu

---

<sup>5</sup> *Maia*: “na terminologia brâmane, é matéria imperecível, preexistente a todas as coisas, e da qual se servem os deuses para criar as formas aparentes, irrealis, falazes. Assim se torna sinônimo de ilusão, magia, feitiço.” (CARO in HESSE, 2013, p. 15). A ideia de ‘véu de *Maia*’ inclui uma noção de que vemos a realidade de modo obliterado, através desse véu, e que o despertar só ocorre quando conseguimos uma percepção direta do que está atrás dele. Sidarta, nesse momento, abandona esse conceito e passa a mergulhar na existência mesma, construindo sentido nas próprias coisas.

coração.” (HESSE, 2013, p. 63).

O autor retorna à questão da crítica à intelectualidade: “Quem matasse o *eu* casual dos sentidos, e, em compensação, alimentasse o *eu* igualmente casual do pensar e da erudição não alcançaria nenhum objetivo” (HESSE, 2013, p. 63). A experiência de despertar deve ser vivenciada, e não compreendida intelectualmente: “o tesouro e o mistério do Buda não consistem na doutrina, senão num quê indizível, não suscetível de ser ensinado e cuja experiência coubera ao Augusto na hora de sua iluminação” (HESSE, 2013, p. 63). Ser ‘indizível’ retrata a quase incomunicabilidade dessa experiência, que possui um campo semântico abrangente, incluindo palavras como angústia, desassossego, sede perene, descontentamento e solidão. Além disso, a impossibilidade de ensinamento refere-se a necessidade de ser o próprio mestre, trilhar o próprio caminho: a construção de sentido da existência é sempre individual, realizada através da abertura do ser de modo próprio.

Sidarta, passando por esse processo, sente uma fusão do *eu* com o todo, com o *Átman*. Ele decide escutar somente o que a sua voz íntima mandasse (e não a prescrições vindas de fora – o impessoal heideggariano), o que nos remete ao conceito de consciência enquanto apelo da cura. Ele encontra um balseiro, que futuramente será seu amigo e companheiro, mas que nesse momento apenas o transporta para uma aldeia próxima do outro lado do rio.

Perto dessa aldeia, em um bambuzal, Sidarta encontra uma mulher “que sorria, cheia de desejo” (HESSE, 2013, p. 67), mas ouvindo “a voz da sua alma”, ele diz não, afastando-se. Entretanto, Sidarta no mesmo dia chega a uma cidade grande e deixa de ouvi-la. A primeira pessoa que ele encontra é Kamala, uma cortesã por quem se apaixona e passa a ter como objetivo possuir. Ele abandona o caminho que percorria e tomado por orgulho, Sidarta prospera na cidade grande utilizando as três grandes faculdades que havia aprendido – pensar, esperar e jejuar. Ele passa a trabalhar com um comerciante chamado Kamsvami, a princípio vendo tudo como um jogo, mas pouco a pouco absorvido pelas ocupações cotidianas. A cotidianidade faz com que a presença, antes aberta de modo próprio, se encontre em estado decadente.

A metáfora utilizada para essa decadência é o *sansara*<sup>6</sup>, título do capítulo que se segue. Sidarta, que inicialmente brincava nessa nova vida, vê os anos se escoarem, fugindo de si: “devagar [...] o mundo e a preguiça tinham tomado conta do coração de Sidarta” (HESSE, 2013, p. 92). Ele, que já havia anteriormente se aberto de modo próprio, sentia inveja dos homens tolos e da “doce felicidade dos seus eternos desejos” (HESSE, 2013, p. 93). A falação

---

<sup>6</sup> *Sansara*: “as vicissitudes do mundo, da vida e da morte da existência humana; a instabilidade e a efemeridade das coisas; a agitação do mundo; a vaidade e a inquietude da vida humana” (CARO in HESSE, 2013, p. 95).

do impessoal não lhe basta, mas Sidarta passa a ter acesso apenas a ela: “percebeu que silenciara aquela voz clara, firme, que outrora ressoava em seu coração e o norteara continuamente no apogeu de sua existência” (HESSE, 2013, p. 95). Em razão desse incômodo e dessa nova vida que rapidamente deixa de lhe trazer felicidade, seu caráter se torna mesquinho, ele passa a jogar, beber, estar constantemente ébrio.

Dezenas de anos se passam até que Sidarta consiga sair desse círculo vicioso. Certa noite, após um sonho, ouvindo novamente sua voz íntima e secreta e percebendo que estava enredado pelo *sansara*, uma nova decisão antecipadora se afigura: “Nesse instante, Sidarta deu-se conta de que o jogo terminara, de que jamais poderia fazer parte dele. [...] Sentiu que algo acabava de morrer na sua alma.” (HESSE, 2013, p. 101). Abandonando tudo sem avisar nada a ninguém, Sidarta parte de seu palácio. Marcado por uma angústia existencial, Sidarta deseja “o grande vômito [...], a morte, a dilapidação da forma odiada!” (HESSE, 2013, p. 104) e pensa em se suicidar. Entretanto, pouco antes de executar o ato, em uma árvore perto de um rio, ele ouve “a velhíssima palavra inicial e final de todas as orações do bramanismo, o sagrado *Om*, que significa *o Perfeito* ou *a Perfeição*” (HESSE, 2013, p. 105, grifo do autor). Após dormir calmamente, sem sonhar, Sidarta percebe que recuperara a consciência de si mesmo e ao acordar “olhava o mundo como um recém-nascido” (HESSE, 2013, p. 106). Essa metáfora do novo nascimento está profundamente associada à cura, enquanto iluminação do ente marcado pela característica da presença.

Sidarta reencontra Govinda à beira desse rio e o diálogo entre ambos é marcado por elementos de significação existencial. Govinda, após ouvir de Sidarta sua história pergunta-lhe quem ele era agora e recebe como resposta: “Não sei. Ignoro-o da mesma forma que tu. Apenas vou caminhando. Tenho sido um ricoço mas cessei de sê-lo. Não faço nenhuma ideia do que serei amanhã.” (HESSE, 2013, p. 110). Essa visão está alinhada à conceituação de temporalidade em Heidegger, na medida em que Sidarta supera o conceito vulgar de tempo passando a utilizar-se das categorias oriundas de uma temporalidade própria, mergulhando então no sentido da cura.

No período em que morava na cidade grande, a falação toma conta de Sidarta. Ele reconhece que as três artes “nobres, insuperáveis: jejuar, esperar, pensar” que aprendera como *samana* foram substituídas “pelo que havia de mais vil e de mais efêmero no mundo, pelo prazer dos sentidos, pela vida amena, pelos bens materiais” (HESSE, 2013, p. 111). Mas Sidarta sente que precisou chegar ao mais baixo para poder se elevar novamente: “Meu caminho parece louco; faz curvas, talvez me conduza num círculo fechado. Seja como for, vou segui-lo!” (HESSE, 2013, p. 114). O apelo da cura é retratado metaforicamente como o

“canto do pássaro no fundo do teu coração” (HESSE, 2013, p. 115) e para ouvi-lo Sidarta precisou chegar ao momento derradeiro, estando disposto a suicidar-se, mas sem sucumbir a ele. A angústia precede a abertura de modo próprio.

Contemplando as águas de um rio, Sidarta ouve a voz do seu coração que lhe diz para ficar perto dessas águas. Ele então encontra novamente o barqueiro, chamado Vasudeva, com quem passa a morar. Ao ouvir a narrativa da vida de Sidarta, Vasudeva o acolhe, dizendo-lhe: “O rio falou contigo. É teu amigo também.” (HESSE, 2013, p. 123). Vasudeva lhe ensina o pouco que sabe, mas seu grande mestre passa a ser o rio, cujo principal ensinamento é “a arte de escutar, de prestar atenção com o coração quieto, com a alma receptiva, aberta, sem paixão, sem desejo, sem preconceito, sem opinião” (HESSE, 2013, p. 125).

Hesse retorna então à questão da temporalidade: Sidarta certo dia pergunta para Vasudeva: “o rio também te comunicou o misterioso fato de que o tempo não existe?”. (HESSE, 2013, p. 126). Vasudeva traduz a metáfora: o rio se encontra ao mesmo tempo em toda a parte, tanto na fonte como na foz. Sidarta, incorporando em sua vida essa ‘iluminação’, compreende que o “menino Sidarta não estava separado do homem Sidarta e do ancião Sidarta, a não ser por sombras, porém, nunca por realidades” (HESSE, 2013, p. 126). O conceito vulgar de tempo é abandonado: Sidarta deixa de lado o que seria a “representação teórica de um fluxo contínuo de agoras” (HEIDEGGER, 2012, p. 505): “Nada foi, nada será; tudo é, tudo tem existência e [é] presente” (HESSE, 2013, p. 126).<sup>7</sup> Ele percebe que todo o sofrimento pertence ao tempo, e que é preciso derrotá-lo pelo pensamento. A água que Vasudeva e Sidarta escutam “não era apenas água, senão a voz da vida, a voz do que é, a voz do eterno Devir” (HESSE, 2013, p. 128). Esse mergulho na temporalidade própria é uma marca profunda da proximidade entre a conceituação teórica de Heidegger e a expressão literária de Hesse, entendida como fundada no porvir e não na ocupação.

A narrativa se segue com o adoecimento de Sidarta Gotama, quando se inicia uma grande peregrinação. Kamala reaparece como peregrina, e descobrimos que ela havia doado seus bens ao Augusto e fazia parte “das amigas e benfeitoras dos peregrinos” (HESSE, 2013, p. 130). Kamala chega ao rio para atravessá-lo junto do menino Sidarta, filho de Sidarta, mas é mordida por uma serpente. Vasudeva e Sidarta vão a seu socorro, mas ela acaba morrendo.

<sup>7</sup> A tradução utilizada de Sidarta, feita por Herbert Caro, omite o verbo ser referindo-se a ‘presente’, sendo uma tradução literal do original em alemão “*Nichts war, nichts wird sein; alles ist, alles hat Wesen und Gegenwart*”. Entretanto, a tradução em inglês deste livro feita por Olesch *et al.* utiliza “*Nothing was, nothing will be; everything is, everything has existence and is present*”. Entendemos que o verbo ser, neste caso, dá mais clareza à frase de Hesse, evitando ainda uma confusão específica do português entre presente (tempo) e presente (lembrança, recordação). *Gegenwart* tem uma concepção adicional que se perde tanto no inglês quanto no português que é a presença. *Haben Gegenwart* pode indicar ter presença de algo, o que mostra ainda mais claramente a proximidade entre a concepção de Hesse e a de Heidegger.

Sidarta abriga então seu filho, mas ele, teimoso e autocentrado, “não lhe trouxera ventura e paz, senão mágoas e preocupações” (HESSE, 2013, p. 138). Seu filho, habituado ao luxo, não conseguia se acostumar com a pobreza e com um ambiente estranho. Desde que surgira o filho, Sidarta transformara-se num homem tolo, repleto de um amor, uma paixão muito humana, que era *sansara*.

O menino acaba fugindo, o que gera uma profunda dor em Sidarta, mas aproxima-o de Vasudeva. Ouvindo o rio que se ri dele, Sidarta atinge novamente um estado de supraconsciência, quando percebe a unidade de toda a vida. Sidarta exhibe sua ferida ao envelhecido Vasudeva, mas este, que havia aprendido com o rio a arte de escutar, faz com que Sidarta perceba que:

[...] aquele ente que o escutava, imóvel, já não era Vasudeva, já não era nenhum ser humano, pois que se impregnava da sua confissão como uma árvore a chuva. Sim, esse vulto imutável era o próprio rio, era Deus mesmo, era a eternidade (HESSE, 2013, p. 156).

Essa fusão de Vasudeva com a natureza é acompanhada de um momento de clímax da narrativa quando Sidarta escuta as mil vozes do rio, que dialogam profundamente com o seu ser. Sidarta escutava, “entregando-se por inteiro à própria atenção, receptáculo totalmente vazio, prestes a encher-se” (HESSE, 2013, p. 158), atingindo a perfeição nessa arte. Sidarta escuta o *Om* que “pairava por cima de todas as vozes do rio” (HESSE, 2013, p. 159) e seu eu se incorpora na unidade:

Foi nessa hora que Sidarta cessou de lutar contra o Destino. Cessou de sofrer. No seu rosto florescia aquela serenidade do saber, à qual não se opunha nenhuma vontade, que conhece a perfeição, que está de acordo com o rio dos acontecimentos e o curso da vida; a serenidade que torna suas as penas e as ditas de todos, entregue à corrente, pertencente à unidade. (HESSE, 2013, p. 159)

Vasudeva em seguida se vai, com “a cabeça aureolada, um rosto envolvido em luz” (HESSE, 2013, p. 160). Ele aguardava esse momento e agora que Sidarta o havia atingido, Vasudeva se dirige à selva, em busca da unidade. A epifania de Sidarta guarda uma profunda relação com o despertar no âmbito da tradição budista. Segundo Hastings, o grande conhecimento que Buda atingiu no seu despertar é:

Toda existência envolve sofrimento; o sofrimento é causado pelo desejo, especialmente o desejo de continuar a existir; a supressão do desejo dessa forma irá levar à extinção do sofrimento; essa libertação só pode ser atingida pelo Nobre

Caminho Óctuplo.<sup>8</sup> (HASTINGS, 1926, p. 882)

Esse é um dos modos de enunciar as Quatro Nobres Verdades do budismo. Cummings (2009), assim como outros autores, as enuncia de modo um pouco diferente. Não obstante, mais importante para a presente análise é o fato de que Sidarta efetivamente se liberta do desejo, aniquila o sofrimento, mas diferentemente do pensamento budista, ele não atinge esse estado estritamente através do Nobre Caminho Óctuplo<sup>9</sup>. Ele o atinge através da sua própria vivência. Após esse estado de plenitude, o livro se encerra com um capítulo intitulado Govinda, quando Sidarta e Govinda se reencontram. Sidarta passa a ser conhecido como um grande sábio, mas continua trabalhando como um simples barqueiro. Govinda vai visitá-lo e quer orientação. Sidarta, ao ser questionado sobre como buscar e o que buscar, lhe diz que não há o que buscar, que ter uma meta obceca o ser que busca. É preciso achar: “achar significa: estar livre, abrir-se a tudo, não ter meta alguma” (HESSE, 2013, p. 162). É através dessa abertura existencial que se pode construir sentido de modo próprio. Mas a grande sabedoria não se comunica: “a sabedoria que um sábio quiser transmitir sempre cheirá a tolice” (HESSE, 2013, p. 164) A verdade é íntima, construída de dentro do ser da presença: “uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras quando for unilateral” (HESSE, 2013, p. 165).

A ideia da temporalidade de modo próprio é retomada: “o tempo não é real” (HESSE, 2013, p. 164). “O pecador não se encontra a caminho do estado de Buda [...] no pecador já e acha contido, hoje, agora mesmo, o futuro Buda. Todo o seu porvir está presente.” (HESSE, 2013, p. 166), o que nos remete diretamente ao conceito heideggeriano. Para este filósofo, as categorias “futuro”, “passado” e “presente” são oriundas de uma temporalidade imprópria, características da presença decadente, enquanto que os momentos da cura em uma temporalidade própria são o porvir, o vigor de ter sido e a atualidade.

O romance termina com Govinda em profunda reverência, vendo em Sidarta um ser perfeito com um “sorriso da unidade acima do fluxo das aparências, um sorriso da simultaneidade muito além do sem-número de nascimentos e mortes” (HESSE, 2013, p. 174-175), um sorriso que era idêntico ao sorriso de Gotama, o Buda.

A narrativa deste romance pode ser vista como um duplo da narrativa de Sidarta

---

<sup>8</sup> Tradução livre. No original: “*All existence involves suffering; suffering is caused by desire, especially the desire for continuance of existence; the suppression of desire therefore will lead to the extinction of suffering; this deliverance can only be affected by the Noble Eight-fold Path.*”

<sup>9</sup> Nobre Caminho Óctuplo: doutrina budista através da qual seria possível erradicar o sofrimento. Ele é composto de oito práticas: entendimento correto, pensamento correto, linguagem correta, ação correta, modo de vida correto, esforço correto, atenção plena correta, concentração correta (CUMMINGS, 2009).

Gotama (conforme descrita em Hastings, 1926, p. 881-882). Sidarta Gotama era filho de um príncipe do clã dos Sakyas e para buscar a iluminação se refugia em uma floresta para meditação solitária. Ao chegar a um largo rio, ele dispensa seu cavalo e ajudante, que retornam à cidade para anunciar que seu mestre havia renunciado ao mundo. Após peregrinar, ele passa alguns anos em companhia de cinco ascetas em extrema autodisciplina, mas estes o abandonam. Sentado sobre a árvore de Bodhi, Gotama decide permanecer parado até atingir a sabedoria suprema e absoluta, o que acontece após algum tempo, e ele se converte em Buda, o iluminado, para quem todos os segredos do universo estavam abertos.

No livro de Hesse, Sidarta era um brâmane promissor, mas que abandona tudo para viver com os *samanas*. Após alguns anos junto deles, Sidarta percebe que esse não era o seu caminho, e se encontra com Sidarta Gotama (o Buda histórico), a quem admira mas tampouco identifica o caminho como o seu. Deixando para trás seu braço direito Govinda, Sidarta sente o que seria a iluminação, mas recai ao encontrar Kamala. Sidarta precisa abandonar novamente tudo o que possuía para apenas então atingir plenamente a iluminação, junto de Vasudeva e do rio. A árvore de Bodhi é representada metaforicamente como a árvore na qual Sidarta quer se matar ao sair da cidade grande, mas que acaba sendo o lugar onde ele ouve novamente a sua voz interior. A grande questão que separa a narrativa de Sidarta da narrativa do Buda histórico é a busca pelo seu próprio caminho: Sidarta reconhece na doutrina de Gotama a perfeição, mas ele não busca doutrinas. Ele busca apenas encontrar o seu próprio caminho, do mesmo modo que Gotama o buscou ao sair de seu palácio. A engrenagem que se move em ambas as narrativas é a busca existencial de uma abertura de modo próprio. Hesse em seu romance reforça que essa busca é sempre individual, e não pode ser feita mimetizando passos já dados, de forma bastante alinhada à visão de Heidegger: “o verdadeiro buscador, aquele que realmente se empenhasse em achar algo, jamais poderia submeter-se a nenhuma doutrina” (HESSE, 2013, p. 130).

Esse paralelismo do caminho de Sidarta com o caminho do Buda histórico é reforçado no encontro dos dois personagens. Sidarta não critica a doutrina do outro, não aponta falhas. Mas o tesouro do Buda é uma experiência, um “quê indizível” (HESSE, 2013, p. 63): não seria através da doutrina do Buda histórico que Sidarta atingiria o seu estado de graça, mas sim através da busca em seu modo individual pela mesma experiência que ‘o Augusto’ teve: “o sentido ontológico da presença não é algo diferente e ‘fora’ de si-mesmo, solto no ar, mas a própria presença que se compreende.” (HEIDEGGER, 2012, p. 409). Na fala do personagem Sidarta, o único homem que ele conheceu que tinha em si próprio “sua lei e sua rota”, que não era uma “folha arrancada, a flutuar e revolver-se no ar, até ir ao chão”, mas sim como “os

astros que andam numa órbita fixa, sem que nenhum vento possa alcançá-los” (HESSE, 2013, p. 89), era Gotama, o Sublime. Essa profunda inversão que Hesse faz no uso tradicional da narrativa do fundador do budismo é marca fundamental que o liga a Heidegger: o objetivo não é seguir algo ou alguém, mas sim possuir em si mesmo a doutrina e a lei.

Para isso, o personagem Sidarta se utiliza do rio, um elemento com forte conteúdo metafórico. De um lado, observando-se a narrativa, ele pode ser visto como a ligação de dois mundos – o mundo do *samana* e o mundo do impessoal, da cidade grande. Enquanto balseiro, Sidarta se encontra na terceira margem do rio, presente no conto homônimo de Guimarães Rosa. Sidarta não opta por nenhum dos mundos, mas ouvindo sua voz interior opta por permanecer justamente no entrelugar. Além disso, o rio pode ser visto como metáfora do efêmero, do passageiro, marca do mergulho de Sidarta na temporalidade de modo próprio e no encontro do sentido da cura. O rio também funciona como intermediário da fusão do personagem com a natureza, aquela que ensina Sidarta a escutar sua fala interior. Outra visão possível é o rio como metáfora do ciclo da vida: “da água formava-se bruma, que subia ao céu, transformava-se em chuva, a cair das alturas, virava fonte, virava regato, virava rio e novamente iniciava a sua jornada, novamente fluía rumo à meta” (HESSE, 2013, p. 158), ciclo no qual Sidarta mergulhou e passou a aceitá-lo plenamente, atingindo um estado de graça. Cummings (2009) considera ainda duas possibilidades de sentido para o rio: unidade de todas as coisas (*Brahman*) e profundidade do eu interior (*Átman*).

O jogo com os nomes é uma importante marca neste romance. Traduzindo literalmente, o nome Sidarta significa aquele que atingiu seu objetivo (HASTINGS, 1926, p. 881) ou aquele que atingiu sua realização pessoal (CUMMINGS, 2009). Govinda pode ser utilizado como um dos nomes de Krishna, que é visto por algumas denominações hinduístas como a suprema deidade em um formato fortemente monoteísta, sendo o Ser Superior perfeito, eterno e cheio de graça (HASTINGS, 1926, p. 540).

Kamala é um nome que pode ter origem em Kamadeva, a deusa do amor, ou pode se referir a um nome Hindu comum, significando a flor de lótus (CUMMINGS, 2009), representando simultaneamente o ícone budista e a profissão da personagem. Kamsvami, o mercador rico com o qual Sidarta trabalha, significa mestre ou proprietário dos desejos/distrações (CUMMINGS, 2009), referindo-se a um obstáculo no caminho de Sidarta para o autoconhecimento.

Vasudeva era o pai de Krishna na mitologia hindu (HASTINGS, 1926, p. 540). A relação Vasudeva-Krishna no âmbito do hinduísmo pode ser observada como um duplo da relação Vasudeva-Sidarta no romance, na medida em que Sidarta, aprendiz de Vasudeva,

atinge o estado de graça, sendo o ser com maior desenvolvimento interno do romance. Atingindo o despertar, Sidarta se coloca no lugar de Vasudeva, recebendo Govinda (duplo de Krishna), reconfigurando essa relação.

Alguns usos marcantes na linguagem no romance são a repetição de epítetos - “Sidarta, o belo, o forte” (HESSE, 2013, p. 16), a enumeração - “então o acompanharia Govinda, como seu amigo, seu sequaz, seu servo, seu lanceiro, sua sombra” (HESSE, 2013, p. 17), a aliteração - “Consultei os brâmanes, ano por ano, e consultei os sagrados Vedas, ano por ano, e consultei os piedosos *samanas*, ano por ano.” (HESSE, 2013, p. 34), a analogia - “Era-lhe como se o passado estivesse envolvido num véu” (HESSE, 2013, p. 106), a anáfora - *Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers Booten, im Schatten des Salwaldes, im Schatten des Feigenbaumes wuchs Siddhartha auf, der schöne Brahmanen, der junge Falke, zusammen mit seinem Freunde, dem Brahmanensohn*<sup>10</sup> (HESSE, 2011) e o uso de metáforas: “Agasalhado no conforto dessa vida” (HESSE, 2013, p. 91). Entendemos que o uso dessas ferramentas, em oposição àquelas utilizadas por exemplo por Clarice Lispector em *A Paixão Segundo G.H.*, visa aproximar a narrativa do gênero épico, dialogando com a narrativa de caráter epopeico do próprio Sidarta Gotama.

Hesse opta por ferramentas narrativas que facilitam a compreensão do romance. Por exemplo, ao reencontrar Govinda pela primeira vez, Sidarta faz uma recapitulação de sua vida até então, o que esclarece ao leitor o encadeamento dos fatos. As construções mais complexas também são explicadas: no último encontro dos mesmos personagens, ao ser questionado por Govinda sobre o que buscar, o diálogo assim se trava:

- Que poderia eu dizer-te, ó reverendo? Só, talvez, que procuras demais, que de tanta busca não tens tempo para encontrar coisa alguma.
- Por quê? – perguntou Govinda.
- Quando alguém procura muito – explicou Sidarta – pode facilmente acontecer que seus olhos se concentrem exclusivamente no objeto procurado e que ele fique incapaz de achar o que quer que seja [...]. (HESSE, 2013, p. 162)

Toda a informação necessária já se encontra na primeira resposta de Sidarta, mas facilitando a compreensão do leitor Hesse opta por colocar a dúvida na boca de Govinda, o que faz com que Sidarta explique mais detalhadamente sua visão. Uma estrutura semelhante é

---

<sup>10</sup> Essa frase é o trecho inicial do romance e possui uma anáfora na estrutura *im Schatten* que se perdeu na tradução em português. Na versão que utilizamos a construção assim se apresenta: “À sombra da casa, ao sol da ribeira, perto dos barcos, na penumbra do salgueiral, ao pé da figueira, criou-se Sidarta, belo filho de brâmane, jovem falcão, com Govinda, seu amigo, filho de brâmane.” (HESSE, 2013, p. 15). Essa estrutura, entretanto, se manteve na versão em inglês: “*In the shade of the house, in the sunshine of the riverbank near the boats, in the shade of the Sal-wood forest, in the shade of the fig tree is where Siddhartha grew up, the handsome son of the Brahman, the young falcon, together with his friend Govinda, son of a Brahman.*” (HESSE, 2008)

utilizada para desfazer paradoxos, uma figura de linguagem que demanda um maior esforço de compreensão por parte do leitor. Ainda na voz de Sidarta: “‘O oposto de cada verdade é igualmente verdade.’ Isso significa: uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras quando for unilateral” (HESSE, 2013, p. 165). Hesse poderia ter optado por parar na primeira oração, gerando a dúvida e a reflexão no leitor, mas ele escolhe o caminho oposto, tornando o material literário mais palatável a um leitor mediano. Essa opção de construção literária pode ser uma das razões que motivou o grande sucesso de vendas do romance, especialmente nos anos 60 e 70 (KOHN, 2000), em oposição a uma não tão grande quantidade de estudos acadêmicos sobre esse autor. Tentamos mostrar neste capítulo que, apesar de ter algumas construções simplificadoras, o romance ainda guarda forte relevância filosófica, podendo ser material para prolíficos estudos.

Como exemplo de possibilidades comparativas, Maciel (2013) aproxima o ceticismo em relação a doutrinas presente no romance à visão de Nagarjuna, um importante pensador budista. Este autor também aproxima a ênfase na experiência viva defendida pelo romance à escola Zen budista. Kohn (2000, p. IX-X) entende que Hesse não alcançou um romance doutrinariamente fechado, possuindo imprecisões na tentativa de capturar o pensamento budista. Não obstante, Hesse teria capturado o que seria a essência da jornada espiritual.

Neste capítulo, buscamos simultaneamente mostrar traços do pensamento oriental no romance, como também estabelecer um paralelo com a analítica existencial de Heidegger. Para este último, apenas entregando-nos à nossa própria morte, apenas mergulhando na temporalidade enquanto sentido da cura, podemos nos abrir de modo próprio. Este processo é operado pelo personagem central através de toda a narrativa, cuja marca central e pilar de desenvolvimento é a construção individual do caminhar, feita através da aceitação e do exercício total das possibilidades do ser que você é. Lendo a narrativa de um personagem que consegue encontrar o seu próprio caminho e atinge a plenitude, somos tomados por um brilho, uma sede, uma alegria. *Sidarta* é um romance após o qual saímos com mais vontade de viver.

Na meditação profunda oferece-se-nos a possibilidade de aniquilarmos o tempo, de contemplarmos, simultaneamente, toda a vida passada, presente e futura. Então tudo fica bem; tudo, perfeito; tudo, *Brama*. Por isso, o que existe me parece bom. A morte, para mim, é igual à vida; o pecado igual à santidade; a inteligência, igual à tolice. Tudo deve ser como é. (HESSE, 2013, p. 167)

## 6 À GUIA DE CONCLUSÃO

“Lóri pensou: não posso ter uma vida mesquinha porque ela não combinaria com o absoluto da morte.” (LISPECTOR, 2011, p. 121)

“Me entender não é uma questão de inteligência, mas sim de sentir, de entrar em contato.” (LISPECTOR, 2014)

### 6.1 Clarice, Hesse, Heidegger: Algumas Comparações

pode ser percebido nos capítulos anteriores, há uma significativa proximidade temática nas cinco obras elencadas. Diversos conceitos presentes na analítica existencial de Heidegger (tais como a consciência como apelo da cura, a falação do impessoal e o ser livre para a morte) também são construídos nos quatro romances. Em *Sidarta*, por exemplo, o *Om* pode ser visto como metáfora da fala da presença decidida que apela para o seu poder-ser mais próprio, a cidade grande como o impessoal que carrega em si mesma a medianidade e a cotidianidade, e a experiência na árvore de Bodhi como a liberação do personagem para a sua própria morte.

Uma questão importante é a *silenciosidade* dessa experiência: “a sabedoria não pode ser comunicada. A sabedoria que um sábio quiser transmitir sempre cheirá a tolice.” (HESSE, 2013, p. 164). “As descobertas naquele estado [de graça] eram indizíveis e incomunicáveis” (LISPECTOR, 2011, p. 135). Por mais que um conjunto de conceitos heideggerianos possa ser correlacionado aos romances elencados, segundo Heidegger “a fala da consciência nunca chega a articular-se” (2012, p. 377). É preciso compreender, entretanto, que essa fala não é realmente apresentada nos romances, mas apenas o é uma aproximação: por exemplo, ela é metaforicamente construída como o canto de um alegre pássaro no peito de *Sidarta*. A análise de *A Paixão Segundo G.H.* também deixa isso bastante claro. Utilizando paradoxos, Clarice tenta quebrar com os limites da linguagem para aproximar-se ainda mais do apelo da cura, o que abre justamente a possibilidade de seu vislumbre pelo leitor, na medida em que essa figura de linguagem guarda em si mesmo a característica marcante do vazio de Iser e do choque adorniano. A construção literária dos autores e seu consequente vislumbre pelos leitores é uma possibilidade efetiva que reside na construção sempre não toda

da abertura, deixando espaços para o leitor se colocar e preenchê-la com o que seria a sua própria ideia de abertura, correlacionando-se ao seu poder-ser mais próprio e íntimo.

Bastante interessante é o fato de que, enquanto Clarice constrói esses espaços para o leitor majoritariamente através de um trabalho com a linguagem, Hesse o faz principalmente através da estrutura narrativa. Em *O Lobo da Estepe*, a estrutura é marcadamente paradoxal: o próprio Tratado do Lobo da Estepe, encontrado por Haller e que disseca a sua própria psique, nos diz: “‘o lobo da estepe’ também é uma ficção” (HESSE, 2011, p. 67), em uma estrutura de *mise en abyme* que chama a atenção do leitor atento. O sonho de Haller no qual ele discute com Goethe, ou ainda o Teatro Mágico, acessado através de uma porta invisível em um muro, e suas possibilidades infinitas, caso não sejam simplificadas como “um eufemismo para a prática de drogas” (BARROSO, 2011, p. 8), podem ser vistos como um trabalho estrutural para permitir o mesmo tipo de construção não toda da abertura operada por Clarice.

Tal como a morte, a abertura é sempre minha, e os romances analisados deixam brechas para que o leitor entenda a abertura do personagem como um duplo do seu próprio processo. O próprio Hesse faz através da fala de Haller um autocomentário sobre essa questão: “o que se passa comigo nos meus raros momentos de júbilo, aquilo que para mim é felicidade e vida e êxtase e exaltação, procura-o o mundo em geral nas obras de ficção; na vida parece-lhe absurdo” (HESSE, 2011, p. 41). Entretanto, é justamente na interação entre a o material ficcional e a vida do leitor que este pode sair da perdição do impessoal para começar a encontrar-se. “A presença necessita do testemunho de um poder-ser si mesma que, como *possibilidade*, ela já sempre é” (HEIDEGGER, 2012, p. 346), e os romances analisados guardam justamente essa característica de *testemunho: A Paixão Segundo G.H.* através do aprofundamento epifânico de G.H., *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* no processo de aprendizagem do viver de Lóri, *O Lobo da Estepe* enquanto exercício total das possibilidades da presença enquanto ser-no-mundo de Harry Haller, e *Sidarta* pelo processo de construção individual do caminhar do personagem homônimo.

Através de diferentes ferramentas, a experiência de existência autêntica pode ser efetivamente interpretada pelo leitor. Este precisa entrar em contato com as obras no modo da escuta, entendida como o “estar aberto existencial da presença enquanto ser-com os outros” (HEIDEGGER, 2012, p. 226), de forma que ele possa efetivamente apropriar-se do material lido. Diferentemente de outros suportes, a literatura permite a construção do *silenciar* – os vazios de Iser – modo através do qual se supera a incompreensão da trivialidade e se opera a tendência para o dizer intrínseco da fala decidida. Clarificado esse ponto filosófico, as ferramentas literárias podem então ser problematizadas.

*O Lobo da Estepe* é um romance que guarda dentro de si diversas estruturas distintas – narrativa de terceira pessoa, diário, tratado, poesias e um testemunho do suposto editor. Essas múltiplas formas contrapostas permitem ao leitor diferentes visões sobre o personagem. *Sidarta* é um romance de terceira pessoa que do ponto de vista da forma se apresenta como menos inovador, dialogando com o gênero épico através da narrativa de Sidarta Gotama. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, também em terceira pessoa, é alternado com momentos em que o personagem ganha voz. Já *A Paixão Segundo G.H.* possui uma estruturação completamente distinta, se constituindo em um diário com quase nenhum conteúdo factual, centrado na catarse da personagem G.H. Essa estruturação particular reforça a noção da dificuldade de narrar a experiência de existência autêntica e também o uso dos paradoxos característico deste romance. O drama da linguagem se afirma neste último muito mais profundamente do que nos outros três, apesar de por vezes esses outros romances guardarem belos paradoxos como, por exemplo, Hermínia sendo caracterizada “como último nome de uma série infinita” (HESSE, 2011, p. 219).

Outras características particulares singularizam *A Paixão Segundo G.H.* Por exemplo, há uma justificativa para a constituição da narrativa, que é a necessidade de G.H. de aliviar-se do peso daquela experiência. Em *O Lobo da Estepe* a justificativa é o encontro das notas de Harry Haller, uma característica quase romanesca, enquanto que nos outros dois não é apresentada claramente alguma justificativa.

Clarice utiliza por vezes Ulisses como seu duplo (ou, utilizando os conceitos de Maingueneau, como duplo da *imagem de autor* que ela buscou construir), asseverando opiniões gerais sobre o próprio ato de escrita e a importância de comunicar: “Depois você aprenderá, Lóri, e então experimentará em cheio a grande alegria que é de se comunicar, de transmitir” (LISPECTOR, 2011, p. 93). Ou ainda: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.” (LISPECTOR, 2011, p. 93). Essa crítica à intelectualização, priorizando a experiência em si mesma, é ainda mais forte em Hesse: “Quem matasse o *eu* casual dos sentidos e, em compensação, alimentasse o *eu* igualmente casual do pensar e da erudição não alcançaria nenhum objetivo” (HESSE, 2013, p. 63). É interessante ver uma crítica dessa natureza na voz de escritores que eram eles mesmos considerados como intelectuais. Tal posicionamento nos leva a supor que a leitura de suas obras almejada por esses escritores seja uma leitura não intelectual, mais focada na experiência mesma, alinhada dessa forma com a presente tentativa de análise que busca o agenciamento de possíveis sentidos narrativos através do diálogo travado no próprio ato de leitura, quando então essa experiência pode ser

*experimentada* pelos leitores.

Em Clarice a preponderância da catarse e da autorreflexão é marcante em sua escrita, tipicamente epifânica e com poucos personagens, enquanto que Hesse possui uma narrativa mais estruturada marcada pelo simbolismo dos elementos inseridos. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* alterna momentos mais narrativos e simbólicos com momentos catárticos, enquanto que *A Paixão Segundo G.H.* está basicamente centrado na experiência de G.H., sendo construído através do uso de paradoxos que marcam a limitação da língua de abarcar tal experiência.

Esse processo de aniquilamento da narrativa factual encontra seu ápice em outro romance de Clarice, publicado posteriormente, denominado *Água Viva*. Da mesma forma, a construção simbólica hessiana encontra seu ápice em *O Jogo das Contas de Vidro*. Esses romances icônicos da produção de ambos os autores podem colaborar com a compreensão da forma narrativa construída por cada um, mas não foram elencados para o presente estudo em razão de seu caráter prioritariamente exploratório. Essas diferentes abordagens quanto à narrativa também podem ser percebidas ao observar a ambientação espaço-temporal, sucinta em Clarice e detalhada em Hesse.

Apesar das particularidades individuais, todas as quatro obras analisadas possuem alguns elementos que as aproximam: por exemplo, experiência de uma existência autêntica é retratada em um momento de clímax da narrativa que deve ser precedido de um purgatório. Harry flerta constantemente com o suicídio até conseguir verdadeiramente exercer todas as suas possibilidades no tão esperado baile, seguido do Teatro Mágico, um lugar quase idílico onde tudo é possível. “É preciso saber morrer para chegar à imortalidade” (HESSE, 2011, p. 73). O inferno é explicitamente citado neste romance: “Hermínia me chamou. Está no inferno.” (HESSE, 2011, p. 179). Apesar de diversas vezes tomar uma decisão em direção ao seu próprio eu, Sidarta recorrentemente decai no *sansara* – o impessoal heideggariano – até junto a Vasudeva escutar a voz do rio e atingir a plenitude, finalmente estando livre para a sua própria morte. Sidarta opera diversas mortes e renascimentos em si mesmo – o nascimento do *Samana* é a morte do Brâmane, o nascimento do balseiro é a morte do comerciante – até conseguir cessar de lutar contra o Destino e atingir a unidade. Lóri sofre para conseguir uma existência autêntica. Entretanto, auxiliada por Ulisses, que já fizera esse caminho, ela consegue atingir um estado de conexão com o todo, ocorrendo uma fusão amorosa de ambos os personagens. Ela se desarticula, vive a própria paixão pelo mundo e por Ulisses, tem várias quedas (“como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz”, LISPECTOR, 2011, p. 27), até atingir o seu estado de graça, quando via-se profunda beleza e sentia-se o finíssimo

resplendor de energia de tudo o que existe. G.H. escuta sua fala mais íntima e promove a ‘redenção na coisa’, ocasionando um novo nascimento, um novo modo de relação consigo mesmo e com o mundo, simbolicamente representado no gesto antropofágico de comer a barata. G.H. atinge um estado de graça marcado por uma largueza após seu purgatório: “por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita” (LISPECTOR, 2009, p. 146). Mais uma vez, a metáfora do inferno é explícita: “O inferno pelo qual e passara – como te dizer? – fora o inferno que vem do amor.” (LISPECTOR, 2009, p. 133). Todas essas construções podem ser remetidas ao conceito de angústia heideggeriana: a existência autêntica é uma conquista. A tendência natural da presença é a decadência causada pela falação do impessoal que sempre possui uma compreensão mediana. A cotidianidade nos retira da abertura de modo próprio e tal abertura demanda um esforço intencional, não sendo uma conquista absoluta. Entretanto, a presença decidida, passando pela angústia, atinge uma liberdade para a morte que permite uma vida autêntica.

A verossimilhança também apresenta características particulares nos diferentes romances. Enquanto *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *Sidarta* guardam verossimilhança interna e externa, *O Lobo da Estepe* que também as guardava perde-as no Teatro Mágico e nas passagens relacionadas, construção altamente simbólica já problematizada. Por outro lado, *A Paixão Segundo G.H.* guarda uma verossimilhança interna, mas o absurdo da deglutição da barata mata a verossimilhança externa. Essa construção só é possível pela forma utilizada – um diário repleto de paradoxos, o que faz com que o leitor mergulhe no romance sem a retração intrínseca do contato com uma narrativa como essa.

Por outro lado, há uma característica que singulariza *O Lobo da Estepe* em face dos outros três romances. Enquanto que nestes a aprendizagem é aprendizagem do sublime, da fusão com o Todo, do mergulho na própria morte, Harry Haller desde o início da narrativa já contava com esse tipo de experiência, o que não obstante não era suficiente para ele, um ser marcado pela angústia e por pensamentos suicidas. A aprendizagem de Harry é a aprendizagem do ordinário, do comum. Tomando como exemplo Lóri, temos nessa personagem, em oposição, alguém que claramente já havia mergulhado nesse tipo de experiência e percebido a possibilidade de considerar o ordinário como extraordinário: “De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. [...] não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário.” (LISPECTOR, 2011, p. 122). A busca do sublime em *O Lobo da Estepe* é associada neste romance como algo não suficiente em si mesmo, em oposição às construções dos outros romances analisados.

Interessante notar que todos os romances apresentam personagens secundários que funcionam como guias e suportes de seus personagens centrais rumo a sua existência autêntica. Ulisses é o professor por excelência, aquele que já trilhou o caminho e que ajuda outras pessoas a trilhá-lo. Sidarta aprende muito das pessoas à sua volta, incluindo Vasudeva, até ouvir o rio e conseguir ser o seu próprio guia, momento no qual Vasudeva deixa-o e parte sozinho rumo à floresta, como um vulto envolto em luz. G.H. não consegue narrar sem imaginar alguém que esteja segurando a sua mão – o próprio leitor também dá a mão a G.H. ao acompanhar o seu purgatório – mas no decorrer da narrativa ela vai pouco a pouco prescindindo desse apoio até que ao final é G.H. quem ajuda o seu interlocutor nos recônditos de si mesma. Por outro lado, pela própria estruturação da existência autêntica de Haller, na qual a experiência de aprendizagem é aprendizagem do ordinário, os seus guias não são pessoas já haviam apreendido o sublime, mas sim Pablo, Maria e Hermínia, pessoas que sabiam dançar, rir, viver, aproveitar coisas naturais, ordinárias, que Harry havia perdido em sua busca.

Outra aproximação possível dos quatro romances é a relação com a natureza. Questão central em *Sidarta*, ela também é de relevo em outros romances. Neste primeiro, recorrentemente as passagens se remetem ao ambiente externo que é característico da espacialização do processo de abertura sofrido por Sidarta: “Também isso aprendi do rio: tudo volta. Tu também voltarás, ó *samana*.” (HESSE, 2013, p. 65) “Nesse rio, submergia o velho, o exausto, o desesperado Sidarta. Mas o novo Sidarta, tomado de profundo amor a essas águas que lá corriam, resolveva não se separar delas por muito tempo” (HESSE, 2013, p. 118). O rio é personificado, e sua voz lhe comunica o *Om* necessário para que ele pudesse se incorporar na unidade. Lóri também experimenta essa fusão com a natureza, em diversos momentos: “A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva”. (LISPECTOR, 2011, p. 145). “Quem sou eu? perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou o meu perfume.” (LISPECTOR, 2011, p. 144). Um dos momentos de ápice dessa relação é a experiência quase sexual de encontro com o mar. A experiência de Lóri com as frutas da feira, além de um contato com o extraordinário dentro do ordinário, também pode ser vista como uma vontade de mergulho na natureza, quando ela busca entrar em contato com o neutro vivo das coisas. A relação com o neutro é central para G.H., que passa a ser ela mesma o corpo neutro de barata que ingere. Sua boca não saberia entender o insosso, o que ela não conhecia é o neutro. A partir dessa relação com o neutro é que vai se dar o purgatório de G.H., até que ela possa atingir tamanha despersonalização e largueza que passe a ser uma “batizada pelo mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 178). Em *O Lobo da Estepe*, a natureza não se

apresenta como tópico relevante do romance. Ele é contextualizado em um meio urbano que funciona basicamente como suporte para a aprendizagem do ordinário de Haller, e não um mediador. Os espaços são caracterizados de forma particular, sendo fundamentalmente espaços-suporte, tais como a casa burguesa onde ele aluga um quarto e da qual admira a limpeza, as tavernas frequentadas por Haller, entre outras.

O olhar para a descrição dos ambientes dos romances clariceanos analisados, alinhado a um contraponto na descrição das personagens centrais, nos leva a reflexões interessantes. G.H. morava em uma cobertura, estava no topo da sociedade, ‘dominava a cidade’ a partir de lá, enquanto que Lóri morava no térreo, com um terraço que precisava ser lavado, sendo uma professora universitária que dependia da mesada do pai. Em ambos os romances a empregada é um elemento importante. Ela é uma amiga de Lóri, com a qual esta poderia conversar, enquanto que a empregada de G.H. acabara de se demitir em razão de um ódio indiferente, iconicamente caracterizado pelo desenho ‘hierático’. É como se Lóri subindo na sociedade e não tendo Ulisses como corrimão, se deparasse na situação de G.H., enfrentando o neutro sozinha e inventando um interlocutor para ajudá-la para em seguida poder se libertar dele. Em Lóri, a fusão amorosa é o objetivo central, em G.H. a fusão com o todo.

Os personagens centrais dos romances hessianos analisados não apresentam esse ‘contínuo’ no aprofundamento da experiência, pelo contrário, se contrapõem fazendo aprendizagens distintas, Sidarta rumo à integração com a natureza, Haller em direção aos prazeres simples que ainda não aprendera.

A grande questão que perpassa todos os quatro personagens principais e também a obra heideggariana utilizada é ser quem se é.

‘Se eu fosse eu’ parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido.

No entanto, Lóri tinha a intuição de que, passadas as primeiras perturbações da festa íntima que haveria, ela teria enfim a experiência do mundo. (LISPECTOR, 2011, p. 129)

G.H. caminha para a sua própria liberdade (LISPECTOR, 2009), Haller liberta sua personalidade (HESSE, 2011, p. 141) e Maria lhe diz: “você não pode ser diferente do que é” (HESSE, 2011, p. 153). Sidarta é alguém que caminha rumo a si próprio: “Aprenderei por mim mesmo; serei meu próprio aluno; procurarei conhecer-me a mim e desvendar aquele segredo que é Sidarta!” (HESSE, 2013, p. 55). ‘Ser quem se é’ em termos heideggarianos é a abertura da presença de modo próprio, marcada por uma liberdade para a morte que é sempre sua. A busca de um modo de vida autêntico é o elemento central de toda a produção

problematizada. Sua construção possui nuances próprios intrínsecos da visão de cada autor, o que ressalta ainda mais o fato de que a fala da presença decidida é sempre minha. Resta-nos simplesmente escutar esse canto que cada um de nós tem e que só ocorre na silenciosidade.

## 6.2 Alguns Desdobramentos

O presente estudo buscou apresentar os diferentes modos como pode ser construída a experiência de existência autêntica. Em Heidegger de *Ser e Tempo*, esse conceito se aproximou da abertura de modo próprio, e nos romances ele pôde ser percebido no despertar de Sidarta, no exercício de todas as possibilidades de Harry Haller, no amadurecimento de Lóri e no estado de supraconsciência de G.H. após alimentar-se da barata.

Como exposto anteriormente, a escolha das obras possui em si mesmo uma limitação. Primeiramente, os conceitos heideggerianos utilizados foram fortemente calcados em sua apresentação em *Ser e Tempo*. Um aprofundamento possível seria uma revisão mais abrangente de seus conceitos, especialmente os da sua segunda fase centrada na linguagem, e seu relacionamento com as obras apresentadas.

Hesse possui outros romances que poderiam ser analisados pelo mesmo paradigma, como, por exemplo, *Demian* e *O Jogo das Contas de Vidro*. Da mesma forma, outros romances de Clarice poderiam ser utilizados, tais como *Água Viva*, no qual a morte da narrativa marca um aprofundamento ímpar na construção da existência autêntica.

Em *Água Viva*, uma narradora-personagem feminina escreve em primeira pessoa, se dirigindo a um homem, ambos determinados fluidamente. Os conteúdos factuais praticamente não tem espaço nesse romance ‘de improviso’, que é centrado basicamente no monólogo interior dessa personagem. As reflexões de G.H. se aprofundam, completando, junto com *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.*, uma trilogia possível: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.” (LISPECTOR, 2010, p. 28, grifo da autora). “Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo. Na minha funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos.” (LISPECTOR, 2010, p. 38). Há um mergulho no mistério, no impessoal (no ‘it’) e na própria transcendência dentro de si, sendo um romance bastante interessante para o tipo de análise aqui proposta.

Em *O Jogo das Contas de Vidro*, Hesse narra a história de José Servo, um estudante

que ingressa na Ordem da Castália, um estado à parte onde uma elite se dedica às artes e às ciências, renunciando ao casamento e a toda função remunerada. Nessa ordem, o jogo das contas de vidro é um jogo complexo que pode durar vários dias em que são misturados os mais diversos saberes. Servo ascende ao lugar de Magister Ludi, supremo mestre desse jogo, travando contato com diversos sábios que colaboram bastante com seu aprofundamento no jogo. Entretanto, mesmo tendo atingido a hierarquia máxima possível para um jogador de avelórios, a vida em Castália não lhe é mais suficiente e Servo abandona-a. Após termos analisado *Sidarta* comparativamente com *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, uma clara possibilidade que se abre é analisar este romance como o processo de aprendizagem de José Servo. Assim como Sidarta, não há doutrina a se seguir, ele busca a experiência mesma de Sidarta Gotama e para isso deve ouvir sua intuição.

Romance da maturidade, esse foi o último romance publicado por Hesse. Ele possui uma estrutura bastante complexa, sendo seguido de um compêndio de poemas de José Servo e de três contos. Cabe destacar um dos poemas:

Nenhum ser nos foi concedido. Correnteza apenas  
Somos, fluindo de forma em forma docilmente:  
Movidos pela sede do ser atravessamos  
O dia, a noite, a gruta e a catedral

Assim sem descanso as enchemos uma a uma  
E nenhuma nos é o lar, a ventura, a tormenta,  
Ora caminhamos sempre, ora somos sempre o visitante,  
A nós não chama o campo, o arado, a nós não cresce o pão

Não sabemos o que de nós quer Deus  
Que, barro em suas mãos, conosco brinca,  
Barro mudo e moldável que não ri nem chora,  
Barro amassado que nunca coze

Ser enfim como a pedra sólido! Durar uma vez!  
Eternamente vivo é este o nosso anseio  
Que medroso arrepio permanece apesar de eterno  
E nunca será o repouso no caminho. (HESSE, 1972)

Essa sede que nos movimenta em busca do ser também está presente nas cinco obras analisadas. A noção propositalmente aberta proposta de experiência de existência autêntica é apresentada aqui com uma característica particularmente interessante: a ausência de interioridade. Ao caracterizar o ser como apenas correnteza, Hesse dialoga diretamente com Heidegger de *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*:

Mundo só há se e por quanto tempo um *Dasein* existe. Pode haver natureza mesmo na ausência de todo *Dasein*. A estrutura do ser-no-mundo revela essa particularidade

essencial do *Dasein*, a saber que ele se projeta um mundo, não depois e acessoriamente, mas de tal sorte que o projeto de mundo pertence ao ser do *Dasein*. Com esse projeto, o *Dasein* já sempre sai de si, ele existe (*ex-sistere*), ele é no mundo. É por essa razão que nunca há alguma coisa como esfera interna. Se reservamos o conceito de ‘existência’ ao modo de ser do *Dasein*, é porque o ser-no-mundo pertence a esse ser. (grifo nosso, HEIDEGGER *apud* NUNES, 2010, p. 53)

O ser é sempre em relação a, o mundo não é preexistente a ele. Construindo o seu mundo na sua própria existência, não há um ser separado deste dentro do qual possa ocorrer uma interiorização. Dessa forma, a imagem do pássaro dourado em *Sidarta* é apenas simbólica, pois não havendo mundo interior, há apenas o mundo construído pela presença.

A correlação entre as obras escolhidas também teve um foco específico, as construções da experiência de existência autêntica. Hesse abre espaço para novas análises comparativas com Heidegger. Sua crítica à intelectualidade alemã, por exemplo, pode ser muito rica tendo outros livros de Heidegger como pano de fundo. Em *Ser e Verdade*, Heidegger atribuiu ao filósofo o papel ativo de libertar os outros do mundo de sombras em que vivem (remetendo-se à alegoria da caverna). Hesse, por outro lado, como pode ser visto em *Sidarta*, coloca um peso significativamente maior sobre a construção individual do caminhar do que sobre a construção de um caminho de libertação.

Em razão das opções teóricas adotadas, o foco da análise não recaiu sobre considerações extraliterárias. Não obstante, não se pode deixar de notar que os três escritores buscam à sua maneira uma compreensão e uma construção da experiência de existência autêntica em meio a sociedades marcadas por guerras: a ditadura militar no Brasil, para Clarice, e as grandes guerras mundiais na Alemanha, para Hesse e Heidegger. Entre os textos analisados, ainda que colateralmente, isso aparece explicitamente apenas em *O Lobo da Estepe*. Essa virada introspectiva pode ser a opção disponível em uma sociedade que não traz mais respostas e um estudo dessa natureza poderia buscar compreender o relacionamento dos autores com suas épocas e sua influência nas diferentes construções de tal experiência.

Ainda do ponto de vista extraliterário, como demonstramos, a metaficção é uma possibilidade efetiva de análise de *O Lobo da Estepe*. Apesar de intencionalmente anacrônica, tal análise poderia promover uma problematização do paradigma autoficcional, buscando em alguns autores modernos traços da fragmentação pós-moderna característica da autoficção.

Não obstante as limitações apresentadas acima, entendemos que este estudo guarda marcada importância em razão de sua natureza fortemente exploratória. Essa exploração nos permitiu perceber nas cinco obras centralmente analisadas a experiência de existência autêntica como ‘ser quem se é’.

Os romances apresentados, no que tange a sua característica de arte entendida como

pôr em obra da verdade, permitem a construção de um tipo de experiência que guarda em si a característica de *testemunho* para o leitor. Em face dessa construção, ele preenche os vazios das narrativas incorporando-a para si. Ao entrar em contato com um personagem que se torna si mesmo, não é apenas o personagem que faz esse processo. A narrativa cujos vazios estão preenchidos pelo leitor torna-se uma nova narrativa, apropriada pelas próprias possibilidades da presença que ele mesmo é. Através desse processo o leitor abre a possibilidade do encontro com a sua essência – a existência como poder-ser.

A angústia do personagem é também, pela relação dialógica entre leitor e romance, do leitor. “O fundo ameaçador da angústia – a essência do perigo – não é, portanto, uma possibilidade qualquer, mas o poder-ser si-mesmo da existência” (NUNES, 2012, p. 111). Mergulhando nessa possibilidade, o leitor experiencia a angústia como vertigem da liberdade e tendo sentido o seu doce gosto, pode construir a sua própria narrativa rumo a si mesmo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALVES, M. A. S. *Reflexões sobre a obra de arte a partir da Teoria Estética de Adorno: efemeridade, fragmentação, hibridismo e isolamento social*. Trabalho apresentado no III Encontro de Pós-Graduandos em Filosofia, PUC-SP, São Paulo, 2009.

AUERBACH, E. *Mimesis*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEREDO, J. C. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2011.

BAKHTIN, M. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1988.

BARROSO, I. Introdução. In: *O Lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BORBA, M. A. J. O. *Tópicos para a investigação do discurso literário*, 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CLAUDEL, P. *Jeanne d'Arc au bucher*, 2013. Disponível em: <<http://enpassant-englanant.blogspot.com.br/2013/06/en-donnant-paul-claudel-jeanne-darc-au.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

CUMMINGS, M. J. *Siddhartha, by Hermann Hesse – A Study Guide* (2009). Disponível em: <<http://www.cummingsstudyguides.net/Guides6/Siddhartha.html>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

ECO, U. Os bosques de Loisy. In: \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Schwarz, 2010. Cap. 2.

FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos: estética - literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

GUTIÉRREZ, R. Solapa. In: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HASTINGS, J. R. *Encyclopedia of Religion and Ethics*, v. 2: Arthur – Bunyan. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1926. Disponível em: <[www.archive.org](http://www.archive.org)>. Acesso em: 25 jun. 2014.

HEIDEGGER, M. *Introduction to Metaphysics*. Yale University, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; Ed. Universitária São Francisco, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HESSE, H., *O Jogo das contas de vidro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Lobo da estepa* (1927). Tradução de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sidarta*. Tradução de Herbert Caro, prefácio de Luiz Carlos Maciel. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. *Siddhartha*. The Project Gutenberg EBook, 2011. Original em alemão. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2499/pg2499.html>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Tradução de Gunter Olesch, Anke Dreher, Amy Coulter, Stefan Langer e Semyon Chaichenets. The Project Gutenberg EBook, 2008. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/2500/2500-h/2500-h.htm#2H\\_4\\_0011](http://www.gutenberg.org/files/2500/2500-h/2500-h.htm#2H_4_0011)>. Acesso em: 24 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Tradução de Sherab Chödzin Kohn, introdução de Paul W. Morris. Singapura: Shambala, 2000.

HORI, G. V. S. Traduzindo o livro de ditados zen. *Nazan Bulletin*, 23, 1999, p. 44-58.

ISER, W. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. [Baltimore]: Johns Hopkins University Press, 1980.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOHN, S.C. Translators Preface. Tradução de Sherab Chödzin Kohn, introdução de Paul W. Morris. Singapura: Shambala, 2000.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *Entrevista à Rede TVE, Programa Panorama, em 01/02/1977*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em : 05 dez. 2014.

MACIEL, L.C. Prefácio. In: *Sidarta*. Tradução de Herbert Caro, prefácio de Luiz Carlos Maciel. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. Autor: A noção de autor em análise do discurso e Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: SOUZA E SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (Org.). *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NUNES, B. *Heidegger & Ser e tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 1. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

SCARPA, E. M. Aquisição da linguagem. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001.

SCHUBACK, M.S.C. A Perplexidade da Presença, Notas Explicativas e Glossário. In: HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; Ed. Universitária São Francisco, 2012.

VASCONCELOS, S. G. Realismo e história romanesca. In: \_\_\_\_\_. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: \_\_\_\_\_. *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Cia. das Letras, 1990.