



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM CIÊNCIAS SOCIAIS

DÉBORAH MARIA DA CUNHA LIMA

O inquieto Coração de Clarice: Autenticidade e Autoria em Perto do Coração  
Selvagem de Clarice Lispector

CAMPINA GRANDE –PB  
SETEMBRO 2023

DÉBORAH MARIA DA CUNHA LIMA

O inquieto Coração de Clarice: Autenticidade e Autoria em Perto do Coração  
Selvagem de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande – (UFCG), como requisito para obtenção do título de doutorado em Ciências Sociais, sob orientação do Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota e coorientação do Prof. Dr. Maurício Maia Aguiar.

CAMPINA GRANDE – PB  
SETEMBRO – 2023

L732i

Lima, Déborah Maria da Cunha.

O inquieto coração de Clarice: autenticidade e autoria em *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector / Déborah Maria da Cunha Lima. – Campina Grande, 2023.

193 f. : il. color.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação: Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota, Prof. Dr. Maurício Maia Aguiar".

Referências.

1. Sociologia e Literatura. 2. Análise Literária. 3. Crítica e Interpretação Literária. 4. Clarice Lispector – Autenticidade e Autoria. 5. *Perto do Coração Selvagem* – Romance – Surpresa, Choque e Originalidade. I. Villota, José Maria de Jesus Izquierdo. II. Aguiar, Maurício Maia. III. Lispector, Clarice, 1920-1977. IV. Título.

CDU316:82(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS  
Rua Aprígio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

### REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DA DEFESA PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTORA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, REALIZADA EM 29 DE SETEMBRO DE 2023

**CANDIDATA: Déborah Maria da Cunha Lima.** COMISSÃO EXAMINADORA: José Maria de Jesus Izquierdo Villota, Doutor, PPGCS/UFCG, Presidente da Comissão e Orientador; Maurício Maia Aguiar, Doutor, PPGCS/UFCG, Coorientador; Rodrigo de Azeredo Grünwald, Doutor, PPGCS/UFCG, Examinador Interno; Lemuel Dourado Guerra Sobrinho, Doutor, PPGCS/UFCG, Examinador Interno; Renata Pontes de Queiroz, Doutora, Temple University, EUA, Examinadora Externa; Jordi Carmona Hurtado, Doutor, Universidad de Granada, Espanha. TÍTULO DA TESE: “*O INQUIETO CORAÇÃO DE CLARICE: autenticidade e autoria em Perto do Coração Selvagem de Clarice Lispector*”. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Sociologia. HORA DE INÍCIO: 14h00 – LOCAL: Sala Virtual (Google Meet). Em sessão pública, após exposição de cerca de 45 minutos, a candidata foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo demonstrado suficiência de conhecimento e capacidade de sistematização no tema de sua tese, obtendo conceito APROVADA. Face à aprovação, declara o presidente da Comissão achar-se a examinada legalmente habilitada a receber o Grau de Doutora em Ciências Sociais, cabendo a Universidade Federal de Campina Grande, como de direito, providenciar a expedição do Diploma, a que a mesma faz jus. Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata, que é assinada por mim, RINALDO RODRIGUES DA SILVA, e os membros da Comissão Examinadora. Campina Grande, 29 de setembro de 2023.

#### **Recomendações:**

RINALDO RODRIGUES DA SILVA

Secretário

JOSÉ MARIA DE JESUS IZQUIERDO VILLOTA, Doutor, PPGCS/UFCG

Presidente da Comissão e Orientador

MAURÍCIO MAIA AGUIAR, Doutor, PPGCS/UFCG

Coorientador

RODRIGO DE AZEREDO GRÜNEWALD, Doutor, PPGCS/UFCG  
Examinador Interno

LEMUEL DOURADO GUERRA SOBRINHO, Doutor, PPGCS/UFCG  
Examinador Interno

RENATA PONTES DE QUEIROZ, Doutora, Temple University, EUA  
Examinadora Externa

JORDI CARMONA HURTADO, Doutor, Universidad de Granada, Espanha  
Examinador Externo

DÉBORAH MARIA DA CUNHA LIMA  
Candidata

## 2 - APROVAÇÃO

2.1. Segue a presente Ata de Defesa de Tese de Doutorado do candidato **DÉBORAH MARIA DA CUNHA LIMA**, assinada eletronicamente pela Comissão Examinadora acima identificada.

2.2. No caso de examinadores externos que não possuam credenciamento de usuário externo ativo no SEI, para igual assinatura eletrônica, os examinadores internos signatários certificam que os examinadores externos acima identificados participaram da defesa da tese e tomaram conhecimento do teor deste documento.

---

Documento assinado eletronicamente por **DEBORAH MARIA DA CUNHA LIMA, Usuário Externo**, em 29/09/2023, às 19:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

Documento assinado eletronicamente por **RINALDO RODRIGUES DA SILVA, SECRETÁRIO (A)**, em 02/10/2023, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

Documento assinado eletronicamente por **JOSE MARIA DE JESUS IZQUIERDO VILLOTA, PROFESSOR**, em 04/10/2023, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

Documento assinado eletronicamente por **LEMUEL DOURADO GUERRA SOBRINHO, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/10/2023, às

12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

Documento assinado eletronicamente por **MAURICIO MAIA AGUIAR, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/10/2023, às 13:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO DE AZEREDO GRUNEWALD, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 23/10/2023, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

---

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **3831730** e o código CRC **38DB7CE3**.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS  
Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

### **FOLHA DE ASSINATURA PARA TESES E DISSERTAÇÕES**

**DÉBORAH MARIA DA CUNHA LIMA**

O INQUIETO CORAÇÃO DE CLARICE:  
AUTENTICIDADE E AUTORIA EM *PERTO DO*  
CORÇÃO SELVAGEM DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Ciências Sociais como pré-  
requisito para obtenção do título de  
Doutor em Ciências Sociais.

Aprovada em: 29/09/2023

Prof. Dr. José Maria de Jesus Izquierdo Villota - PPGCS/UFCC

Orientador

Prof. Dr. Maurício Maia Aguiar - PPGCS/UFCC

Coorientador

Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grünwald - PPGCS/UFCC

Examinador Interno

Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra Sobrinho

Examinador Interno

Profa. Dra. Renata Pontes de Queiroz - Temple University, EUA

Examinadora Externa

Prof. Dr. Jordi Carmona Hurtado - Universidad de Granada, Espanha

Examinador Externo



Documento assinado eletronicamente por **JOSE MARIA DE JESUS IZQUIERDO VILLOTA, PROFESSOR**, em 04/10/2023, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **LEMUEL DOURADO GUERRA SOBRINHO, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/10/2023, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **MAURICIO MAIA AGUIAR, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/10/2023, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO DE AZEREDO GRUNEWALD, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 23/10/2023, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **3834801** e o código CRC **1148BB75**.



À Maria Ione, mãe e professora.  
À criança que vive em mim.

## Agradecimentos

Agradeço aos encontros estranhos que tornaram esta tese possível, uma música aleatória no instante em que poderia ser tocada, coisas quebradas, desconhecidos que se ignoram ou se veem, um susto, um mistério. Agradeço às imagens de que sou feita e aos desvios dispersos que são partes de mim.

Agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa. Partilho da esperança que envolve a valorização da educação e da pesquisa em nosso país.

Agradeço aos secretários do *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFCG*, Rinaldo e Claudiana, por serem solícitos em relação às questões burocráticas e administrativas.

Agradeço aos professores que me constituíram em aspirações e identificações ao longo da vida, por terem me ajudado simplesmente por um afeto que não sei explicar o significado. Em nome de todos eles, agradeço especialmente à Ângela e Maurício. Ângela, professora de história do ensino fundamental, que me despertou a identificação pelas humanidades. Maurício, que me apresentou o mundo de contribuições teóricas em que esta tese se tornou possível, trajetória na qual a formação foi o maior presente que eu poderia ter recebido.

Agradeço ao orientador Dr. Jesus Izquierdo Villota, sempre atencioso, alegre e solícito, com a certeza de que sem suas contribuições eu não poderia ter iniciado esta jornada.

Agradeço ao coorientador Dr. Maurício Maia Aguiar, por ter trilhado comigo este caminho, presença perspicaz, constante e dedicada sem a qual esta tese sequer existiria.

Agradeço aos professores que integraram a banca de defesa, à professora Dra. Renata Pontes pelas observações lúcidas e inteligentes que mudaram meu olhar para muitas questões ao longo da pesquisa. Agradeço ao professor Dr. Jordi Hurtado por compartilhar seu conhecimento de forma tão atenciosa e pertinente na leitura deste trabalho. Agradeço ao professor Dr. Lemuel Guerra por ser um provocador vívido, estendendo essas características à leitura que fez desta tese. Agradeço ao professor Dr. Rodrigo Grünwald que desde o início foi um leitor sagaz e dedicado deste trabalho, influenciando as etapas da pesquisa.

Agradeço aos colegas de turma pelas trocas acadêmicas e amizades que puderam ser construídas e vividas. E a todos os amigos que me apoiaram neste caminho com suporte emocional e carinho.

Agradeço à minha avó Ester, por ter superado as dificuldades e ter insistido no caminho da instrução, pela professora e alfabetizadora que foi.

Agradeço à tia-madrinha Fátima (*in memoriam*), também professora, que costumava me presentear com significações de casa e carinho. Ela foi uma das vítimas da Covid-19. O período da pandemia marcou nossas vidas e também a elaboração desta tese.

Agradeço a mim mesma, por lidar e conviver com medos e desafios ao longo desta trajetória.

Agradeço a José Rafael por encher meu mundo de curiosidade, e me fazer experimentar uma forma de afeto única.

Agradeço a Vinícius, pela parceria e atenciosa dedicação durante o período de escrita desta tese.

Agradeço à *mainha*, Maria Ione, por ser minha forma de amor maior e companheira de vida.  
Por tudo que fez e faz por mim, a primeira professora que eu conheci e pude acompanhar.

*[...]Muitas vezes penso no dia que vi o mar pela primeira vez. O mar é grande, é vasto, meu olhar percorreu a sua imensidão e ansiou por liberdade: mas lá adiante ficava o horizonte. Por que tenho o horizonte? Esperei que a vida me desse o infinito.*

*(Thomas Mann)*

*Mas o velho pescador pensa sempre no mar no feminino e como se fosse uma coisa que desse ou não desse grandes favores, e se o mar fizesse coisas selvagens ou cruéis era só porque não podia evitá-lo.*

*(Ernest Hemingway)*

*Aí está ele, o mar, o mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. Ela olha o mar, é o que se pode fazer. [...]Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra.*

*(Clarice Lispector)*

## Resumo

Perto do Coração Selvagem foi publicado em 1943, o romance foi escrito pela então estreante Clarice Lispector. É interessante pensar que a obra de uma jovem desconhecida tenha despertado a atenção da crítica conceituada. Expressões como surpresa, choque, originalidade e interesse vívido foram utilizadas para demonstrar o efeito desta leitura por críticos como Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido. O romance possui uma estrutura e ambiência peculiares em comparação aos moldes tradicionais da literatura brasileira à época. Uma de suas impressões é o anseio que move Joana, personagem principal, na busca pelo próprio eu. Enquanto leitores, somos levados a um mundo de provocações e choques causados pela desestabilização das coisas e dos espaços que compõem o romance. A noção de choque parece ser um elemento significativo na construção desta autoria. Mas como isso ocorre? Buscamos compreender o choque no momento de elaboração da escrita e arsenal estético da autora, e por consequência, no efeito provocativo que a obra causa em seus leitores. Se a acentuada característica de Perto do Coração Selvagem é a possibilidade de proporcionar uma experiência de leitura bastante provocativa, torna-se propício analisá-lo manejando o conceito de autenticidade elaborado teoricamente pelo crítico literário Lionel Trilling. Auxiliados por esse conceito, tentamos entender o teor desta literatura que apresenta questões pessoais e morais como temas de sua escrita. A ambivalência entre modos de vida distintos, o anseio que impulsiona Joana contra as delimitações das convenções sociais, bem como a sua identificação com o aspecto selvagem, são algumas das características do romance. Sob os critérios da autenticidade, o leitor deste tipo de literatura espera que ela possa abarcar temas socialmente inaceitáveis e ameaçadores da vida em sociedade, já o artista pode figurar como exemplo dessa afirmação do ser perante a existência social. Sendo assim, como esse modo de vida pautado na ordem e no refinamento é desestabilizado na medida em que Joana se quer inacabada, fluida e em movimento? A personalidade na literatura de Lispector nos faz refletir sobre os temas que impulsionam sua escrita, considerando também a delicada relação entre vida e obra. Os modos de vida e esquemas morais ambivalentes atravessam o romance e são configurados esteticamente a partir da elaboração desta autoria.

Palavras-chave: Perto do Coração Selvagem. Clarice Lispector. Autenticidade e autoria. Choque.

## Abstract

*Perto do Coração Selvagem* (Near to the Wild Heart in English) was published in 1943, the novel was written by the then debutant Clarice Lispector. It is interesting to think that the work of an unknown young woman has attracted the attention of renowned critics. Expressions such as surprise, shock, originality and vivid interest were used to demonstrate the effect of this reading by critics such as Sérgio Milliet, Álvaro Lins and Antonio Candido. The novel has a peculiar structure and ambiance compared to the traditional forms of Brazilian literature at the time. One of her impressions is the desire that moves Joana, the main character, in the search for her own self. As readers, we are taken to a world of provocations and shocks caused by the destabilization of things and spaces that make up the novel. The notion of shock seems to be a significant element in the construction of this authorship. But how does this happen? We seek to understand the shock at the time of elaboration of the author's writing and aesthetic arsenal, and consequently, in the provocative effect that the work has on its readers. If the strong characteristic of *Perto do Coração Selvagem* is the possibility of providing a very provocative reading experience, it is appropriate to analyze it using the concept of authenticity theoretically elaborated by literary critic Lionel Trilling. Aided by this concept, we try to understand the content of this literature that presents personal and moral issues as themes in its writing. The ambivalence between different ways of life, the yearning that drives Joana against the boundaries of social conventions, as well as her identification with the wild aspect, are some of the novel's characteristics. Under the criteria of authenticity, the reader of this type of literature expects that it can cover socially unacceptable and threatening themes of life in society, while the artist can appear as an example of this affirmation of being in the face of social existence. Therefore, how is this way of life based on order and refinement destabilized to the extent that Joana wants to be unfinished, fluid and in movement? Lispector's personal literature makes us reflect on the themes that guide his writing, also considering the delicate relationship between life and art. The ways of life and ambivalent moral schemes that run through the novel are aesthetically configured based on this author's elaboration.

Keywords: Near to the Wild Heart. Clarice Lispector. Authenticity and authorship. Shock.

## Sumário

<i>Introdução</i> .....	16
<i>1. Clarice Lispector estreia no cenário literário: “Todo mundo queria saber quem era aquela moça”</i> .....	27
<i>1.1. O efeito Clarice: Crítica inicial à Perto do Coração Selvagem</i> .....	45
<i>1.2. Considerações sobre os efeitos da obra e da reação crítica: Tentativa, choque e surpresa</i> .....	64
<i>2. Perto do Coração Selvagem: choque e tensão</i> .....	77
<i>2.1. Um mundo todo vivo: A ambiência das coisas no romance</i> .....	81
<i>2.2. Os espaços no romance: As casas e o mar</i> .....	95
<i>3. Entre Joana e outros modos de vida: Autenticidade e Elaboração da Autoria</i> .	124
<i>3.1. Autenticidade em Perto do Coração Selvagem</i> .....	149
<i>3.2. Autoria e Modelagens da Escrita em Perto do Coração Selvagem</i> .....	154
<i>3.3. Vida e literatura: O inquieto Coração de Clarice</i> .....	165
<i>Considerações Finais</i> .....	188
<i>Referências</i> .....	191

## Introdução

Recém ingresa no meu primeiro curso universitário, eu tinha muitas leituras técnicas a cumprir. Nessa época, em contraponto às leituras obrigatórias, a literatura se tornou indispensável para mim. Como alguns jovens da minha geração, eu seguia a tendência estável de querer me tornar uma trabalhadora burocrata com uma boa estante de livros. Às tardes, costumava estudar na biblioteca da minha cidade. Junto ao livro de legislação trazia comigo algum outro livro, de romance ou poesia. Pouco mudou naquele ambiente da biblioteca municipal, seu interior parece meio abandonado, e ainda possui aquele elevador suspeito. Acho que tudo nela existe desde 1942, inclusive a mesma fachada.

Agora penso que minha relação com a literatura era de uma fuga inocente, pausar leitura de leis e ler um livro de poemas ou romance como se àquilo destoasse dos meus deveres, quanto mais visceral a leitura, mais eu poderia me sentir viva. Naquele momento, talvez eu fantasiasse na literatura e nos filmes que assistia o contraste que precisava. Lá do cantinho da biblioteca lendo as leis, observava as leituras igualmente técnicas de uma amiga que cursava Letras. Durante esse mesmo período, em uma das trocas com colegas, alguém me perguntou se eu gostava de *Clarice Lispector*. Respondi automaticamente que sim, ainda que nem a conhecesse muito. A verdade é que tinha lido pouca coisa dela, apenas em trechos de livros escolares de português ou citações de internet. Mas para mim, era meio óbvio gostar de Clarice: “*Ela escreve ótimas poesias, não é?*” - eu disse. Então me responderam que Clarice nunca publicou poesias<sup>1</sup>: “*-Não? Achava que tinha lido alguma poesia dela.*” Em todo caso, fiquei curiosa e fui ler o seu primeiro romance: *Perto do Coração Selvagem*. Não lembro o que entendi, se entendi, ou esperava entender, mas sei que gostei. Me identificava com a atmosfera do romance, a sensação de deslocamento e desencaixe que eu mesma experienciava. Procurei outros livros de Clarice. O compilado *A Descoberta do Mundo*, que reunia crônicas semanais de jornal, se tornou meu livro de cabeceira. A linguagem das crônicas fazia com que eu me sentisse próxima da autora, àqueles trechos impactantes e brilhantes, eu precisei deles. Sempre renovava o livro na biblioteca pública. Da Clarice pessoa não sabia quase nada, por algum motivo, preferia distância de quem eu admirava como arte. Porém, era inevitável não me identificar com a pessoa daquelas

---

<sup>1</sup> Clarice não publicou poemas em livros, embora Lúcio Cardoso, seu amigo íntimo, tenha comentado na crítica que escreveu sobre *Perto do Coração Selvagem* que Clarice lhe escrevia poemas: “*Aliás, a sra Clarice Lispector é poetisa, e alguns dos seus poemas que já passaram pelas minhas mãos, possuem as mesmas sonoras qualidades de muitas das melhores páginas de Perto do Coração Selvagem.*” Provavelmente, eram poesias que Clarice mostrava ao amigo íntimo. Em nossas pesquisas em jornais, encontramos apenas um poema que Clarice publicou na revista *Dom Casmurro* em 1941: “*Descobri o meu país*”. Em todo caso, como já foi explicitado, Clarice não seguiu publicando poesias.



páginas. Desse tempo, ainda guardo o caderno em que fiz uma capa com colagens de revistas e jornais, lá colei os olhos icônicos de Clarice em preto e branco, recortados ao lado de uma imagem de Madre Tereza de Calcutá com uma criança no colo. É, fui uma adolescente católica. Este caderno era como um diário para escrever sobre meus sonhos. Queria imitar outra mulher, a psicanalista Sabina Spielrein. Os textos sobre meus sonhos iniciavam assim: Querido Protetor, esta noite sonhei que...

Clarice fez parte das leituras de minha adolescência e também de muitos outros jovens. Atualmente, é inegável o imaginário acerca de Clarice Lispector no Brasil. Mesmo quem não conhece sua produção literária, já ouviu falar dela. As pessoas dizem que conhecem, que adoram, ainda que não a tenham lido. Há uma imagem de Lispector como uma autora que escreve coisas bonitas e impactantes. Recentemente, houve uma tendência na internet de postagens com trechos escritos por Clarice, às vezes, eles nem tinham sido escritos por ela, mas as pessoas lhe atribuíam autoria. Isso gerou *memes* e até chacotas de que citar Clarice era *modinha*. Havia uma ideia de que todo mundo adorava citá-la em tudo apenas para parecer profundo e *cult*, as pessoas colocavam algum trecho de sua autoria, ou falsamente atribuído à ela, em perfis de redes sociais para se autodefinir. Foi engraçado presenciar isso nas redes sociais, mas até hoje ainda acontece. Clarice é uma figura que despertou interesse em gerações anteriores também, influenciando criações artísticas e musicais. O cantor Chico Buarque que conheceu a Clarice pessoa, antes mesmo de ter contato com sua escrita, comentou que a presença dela era desconcertante: “[...]tive um contato com ela pessoal [...] se tivesse a dimensão da Clarice Lispector naquela época, teria mais pânico do que tive, porque ela era uma pessoa que me deixou um pouco assustado”<sup>2</sup>. Em outra ocasião falou: “Eu não entendia muito aquela Mulher”. Caetano Veloso comentou sobre o choque que foi ler Clarice pela primeira vez, o texto que ele leu foi um conto dela que havia sido publicado na revista *Senhor*, da Bahia. Caetano apresentou a escritora para a irmã Maria Bethânia, que ficou fascinada, e desde então a influência de Lispector na criação artística musical de Bethânia foi intensa. Assim também ocorreu com diversos outros artistas que Clarice inspirava e provocava, por exemplo, o escritor Caio Fernando Abreu, em carta à Hilda Hilst comenta suas impressões sobre quando viu Clarice: “Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha[...] É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos quase diabólicos. [...]eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja

---

<sup>2</sup> SILVA, Paulo. Chico & Clarice. Revista Caliban, 10 dez. 2019. Disponível em: < <https://revistacaliban.net/chico-clarice-190e54fb47b3> >. Acesso em: 26 set. 2023.

*desagradável mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. Acho que mesmo que ela não fosse Clarice Lispector eu sentiria a mesma coisa”.*<sup>3</sup> A consagrada atriz Fernanda Montenegro parecia encantada por Lispector quando lhe escreveu uma carta, por volta de 1968, nos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil. Fernanda desabafa sobre a perseguição no meio teatral: “*é com emoção que lhe escrevo pois tudo que você propõe tem sempre uma explosão dolorosa. [...] Ao ler meu nome, escrito por você, recebi um choque não por vaidade mas por comunhão. [...] Atualmente em São Paulo se representa de arma no bolso. Polícia nas portas dos teatros. Telefonemas ameaçam o terror pra cada um de nós em nossas casas de gente de teatro.*”<sup>4</sup> O cantor Cazuza transformou em música um trecho de *Água Viva*, obra de Clarice: “*Corro perigo como toda pessoa que vive e a única coisa que me espera é exatamente o inesperado.*” O poeta Carlos Drummond escreveu a poesia “*Visão de Clarice Lispector*” após a morte da escritora: “*O mais puro retrato de Clarice só se pode encontrá-lo atrás da nuvem que o avião cortou, não se percebe mais.*” Essas representações acerca de Clarice, que entrelaçam vida e obra da autora, parecem recorrentes no imaginário literário e popular.

Após esse período da graduação, tive outro encontro com Clarice. Este foi um pouco diferente daquele de quando eu tinha dezoito anos. Durante o doutorado em Ciências Sociais tive a oportunidade desafiadora de pensar a escrita de Lispector, agora como tema de estudo para minha tese. Em diferentes áreas das humanidades, são muitos os trabalhos acadêmicos nacionais e internacionais que se dedicam a pesquisar o legado de Clarice. Pesquisas nas áreas de Letras, Filosofia, Ciências Sociais, Direito, Psicologia, Jornalismo entre outras. Isso demonstra que a obra de Clarice é multifacetada, um material rico em possibilidades de investigações teóricas, dialógicas, e análises diversas. Hoje, essa autora brasileira, que nasceu na Ucrânia e veio para o Brasil ainda bebê de colo, é consagrada não só aqui, mas em diversos países do mundo. Sabemos que esse processo de elaboração da tese é lento e desafiante. Cada leitura e releitura de Clarice é uma surpresa. É este o efeito dessa escrita, de não ser o que a gente espera e de sempre ressoar em outras elaborações. O que uma leitora inquieta desejaria além de uma autora que fornece diferentes possibilidades de leituras? Clarice surgiu no cenário

---

<sup>3</sup> As impressões de Caio F. Abreu sobre Clarice Lispector contadas em carta para Hilda Hilst. Revista prosa verso e arte. 26, mar. 2021. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/as-impressoes-de-caio-f-abreu-sobre-clarice-lispector-contadas-em-carta-para-hilda-hilst>. Acesso em: 09. Set. 2023.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.p. 258.

brasileiro deixando impressões de surpresa para a crítica conceituada da época. E esse efeito ainda alcança inúmeros leitores fascinados por ela.

Não só o legado acadêmico de pesquisas acerca da obra de Clarice é extenso, mas também sobre sua vida. Atribuem certo mistério à vida pessoal de Lispector, isso ocorria quando ela era viva, mas até hoje as pessoas mitificam sua imagem. Clarice era reservada na vida íntima, se incomodava com o endeusamento de sua imagem e das consequências dele. Os trabalhos acadêmicos sobre a obra de Clarice incluem desde estudos pioneiros, como os de Benedito Nunes e Olga de Sá, até pesquisas nas décadas de 80, concentrados no periódico nº 9, de 1989, da revista *Remate de Males* sobre Clarice Lispector. Esse dossiê, conta com estudiosos renomados como *Sergio Buarque de Holanda, Nádia Gotlib Battella, Vilma Arêas, Berta Waldiman, Gilda de Mello e Souza, Plínio Prado Jr.*, entre outros importantes nomes. Durante os anos de 1990 e 2000, podemos citar pesquisas como as de *Teresa Montero* e *Yudith Rosenbawn*. Muitas dessas intelectuais são biógrafas e pesquisadoras acadêmicas. No que tange ao mundo biográfico, temos inicialmente o livro: *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, de *Olga Boreli*, que foi amiga íntima de Clarice. Publicado em 1981, este livro não é exatamente uma biografia, mas Boreli narra suas experiências pessoais com Clarice. O pioneiro trabalho biográfico e acadêmico foi elaborado por *Nadia Gotlib Batella*, que publicou *Clarice - uma vida que se conta*, em 1995, e posteriormente uma linda fotobiografia sobre Clarice. Outra renomada pesquisadora é *Teresa Montero*, que dedicou sua vida acadêmica pesquisando sobre vida e obra de Lispector. Teresa Montero escreveu uma biografia aprofundada sobre a escritora, influenciando os demais autores que a sucederam. O livro dela foi fruto de sua dissertação de mestrado e publicado com o título: *Eu sou uma pergunta*, em 1999. A biografia elaborada por Teresa Montero foi recentemente revisada e ampliada com o título: *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*, publicada em 2021. Em 2009, outro repercutado trabalho biográfico foi o escrito pelo estadunidense Benjamin Moser, que teve um grande alcance de público e vendas. Este trabalho possui um teor imaginativo e fora do círculo acadêmico, isso tem gerado algumas polêmicas entre teóricos brasileiros sobre a veracidade das informações contidas no livro, ou de como elas têm sido reproduzidas. A primeira edição da biografia de Moser, intitulada “*Clarice,*”, foi publicada pela editora *Cosac Naify* em 2009. Recentemente ela foi revisada, e publicada em 2017 com o mesmo título da primeira edição, pela *Companhia das Letras*.

Clarice Lispector estreou no cenário das nossas letras durante o controverso Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil, ela publica *Perto do Coração Selvagem* em 1943. A década

de 1940 expressa um Brasil sob um governo autoritário, ainda que imerso em transformações políticas e sociais com projetos de urbanização, modernização e efervescência intelectual. Estava na pauta do momento projetos sobre modernização do país em diferentes setores, como educação pública, saúde pública, vida privada, emprego, cidadania, etc. Era a época de prestígio da *crítica de rodapé*, denominação dada a crítica publicada em jornal. O jornal era ainda o principal e mais potente veículo de propagação de ideias, de circulação de informações, e claro, de divulgação de produtos. Imagina que ao lado das propagandas de roupas, do mercado imobiliário e das dicas de beleza para as senhoras, existia um pequeno espaço reservado à crítica literária. Em um desses espaços, três dos principais críticos da época dedicaram sua coluna para falar sobre a obra da juvenzinha estreante, uma quase adolescente de apenas 23 anos de idade. A publicação de *Perto do Coração Selvagem* teve repercussão no cenário da literatura brasileira, os críticos *Sérgio Milliet*, *Álvaro Lins* e *Antonio Candido* escreveram sobre o romance e expressaram surpresa com o que leram. À época, Clarice trabalhava como repórter, e antes do romance, havia publicado alguns contos e reportagens em jornais, os quais já apontavam seu estilo peculiar e temas de interesse. Entretanto, antes de *Perto do Coração Selvagem* ela era completamente desconhecida no cenário literário, este foi o livro que projetou Clarice na literatura brasileira, seguido de uma extensa obra, que inclui romances, contos e crônicas. Ao tentar publicar o primeiro romance, Clarice foi rejeitada por algumas editoras, inclusive na *José Olympio*, a qual tinha como editor- chefe o crítico literário Alvaro Lins<sup>5</sup>. Posteriormente, este crítico renomado escreveria uma análise sobre a obra. Felizmente, Clarice consegue publicar *Perto do Coração Selvagem* pelo setor editorial do jornal *A Noite*, onde trabalhava como repórter. Ela faz uma combinação com a editora de que não lucraria com os livros vendidos. Em troca, foram impressos mil exemplares do romance. Clarice fica com algumas cópias, distribuindo-as entre críticos e amigos.

Quando temos contato com o romance, percebemos que ele possui uma estrutura e ambiência bastante peculiares em relação aos moldes tradicionais da época. *Perto do Coração Selvagem* é narrado em terceira pessoa e tem como protagonista a irreverente personagem Joana. Conforme *Olga Borelli*<sup>6</sup>, esta narrativa: “[...]tem um enfoque irreversível do eu, personagem central dos textos de Clarice. É a autora que se funde aos personagens, o personagem que se sobrepõe ao autor”. O romance possui um enredo rarefeito, os fatos têm pouca importância e não seguem uma linearidade temporal. A estrutura do livro confunde, entre

<sup>5</sup> O artigo está disponível na página no Instituto Moreira Sales: ALMEIDA, Elizanna. Uma crítica *Selvagem* para *Perto do Coração*. IMS, 03 mar. 2017. Disponível em < <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/>> Acesso em 31 ago. 2022.

<sup>6</sup> BORELI, Olga. In: *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, encarte.

os capítulos, as experiências e impressões da infância e vida adulta de *Joana*. Observa-se o modo como a autora trata do enredo em segundo plano na ficção. Assim, os fatos da vida da nossa protagonista são expostos e resumidos logo no início do romance, sem qualquer suspense para o leitor: “*Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância...O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos*”<sup>7</sup>. Esses acontecimentos são comuns e ordinários em todo caso, muito embora marcados pela morte do pai de Joana e a já orfandade de mãe.

Uma das características de *Perto do Coração Selvagem* é o anseio que move a personagem principal, enquanto leitores, somos levados a um mundo de provocações e choques causados pela busca de Joana pelo seu próprio eu ou por algo que a defina. A impressão que temos é que a protagonista do romance está sempre em movimento e incompleta, em uma desconcertante sondagem interior e exterior. No início do romance, em um capítulo que narra a infância de Joana, previamente temos ideia do quanto seremos provocados pelo jeito inquieto da personagem: “*-Papai que é que eu faço? -eu já lhe disse, vá brincar e me deixe! -Mas eu já brinquei, juro. Papai riu. -Brincar não termina...-Termina sim.*” O ato de brincar, maior fantasia da infância, deixa a pequena Joana insatisfeita. Em outra cena, na sala de aula, ela lança uma pergunta e desconcerta a professora: “*-Ser feliz é pra conseguir o quê?*”. A menina decide brincar com os livros da estante, olhando-os à distância. Na sua imaginação, um livro era mãe, o outro era pai e o outro era filho, “*dona de casa, marido, filhos.*” Logo depois, o pai a encontra chorando: “*as faces ardentes e triste*”. Ela explica o motivo: “*-Não tenho nada o que fazer*”. Joana parece entrefechar os olhos, como se fosse adormecer: “*[...]mas aquilo vinha apertando o seu coração como um barulho do bonde, só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai. O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... respira apressada, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?*”<sup>8</sup>. Este início nos apresenta um símbolo que significa nascimento e choque: o ovo. O pai compara Joana a um ovinho vivo. E expressa, aparentemente angustiado, a mesma inquietação que temos ao longo do romance: o que vai ser de Joana? E o que vai ser de mim, que estou lendo? O ovo é a forma perfeita porque carrega a vida movente dentro dele, embora nascer seja abrir os olhos em choque com o mundo.

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.23.

<sup>8</sup> Ibid.1998, p.17.

A noção de choque parece ser um elemento significativo na construção desta autoria, disse Clarice, certa vez: “*Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo.*”<sup>9</sup> A base do choque é olhar para o mundo com espanto e fazer dele matéria para a construção estética. Mas como isso ocorre em *Perto do Coração Selvagem*? Buscamos compreender o choque no momento de elaboração da escrita e arsenal estético da autora, e por consequência, no efeito que a obra causa em seus leitores. Nesse sentido, temos um cenário em que o romance de uma jovem estreante provocará a crítica conceituada da época. A novidade esteve longe de passar despercebida. Nessa perspectiva, os críticos consideraram o romance com um tom inovador nas nossas letras, surpreenderam-se com ele por vários atributos, como o viés psicológico, introspectivo, a personalidade, além do *jeito de ser* provocativo e arredo de Joana. Todavia, além dessas características, outras causariam certo incômodo na crítica: o tratamento da realidade na obra e o seu efeito inacabado.

Se a acentuada marca de *Perto do Coração Selvagem* é a possibilidade de proporcionar uma experiência de leitura bastante provocativa, torna-se propício analisá-lo manejando o conceito de autenticidade elaborado teoricamente pelo crítico literário Lionel Trilling<sup>10</sup>. Pretendemos fazer uso deste conceito por sua pertinência ao considerarmos alguns sentidos indicados pelo romance, portanto a obra será nosso norte. Embora a originalidade de estilo e expressão de *Perto do Coração Selvagem* tenha sido um dos traços consideravelmente apontados pela crítica, não temos a intenção de tratar deste romance inaugural sob a ótica da autenticidade que tem por finalidade superestimar a originalidade de forma ou até mesmo de conteúdo, mas sim, muito mais enquanto possibilidade de ser uma leitura provocativa, em sua intrínseca relação com a percepção do choque na construção da autoria.

À partir disso, a perspectiva adotada nesta pesquisa busca compreender a literatura enquanto dimensão lúdica em que seja possível pensar as ambivalências da imaginação moral. A imaginação literária figura como uma possibilidade de enxergar a vida moral de forma provocativa, em suas contradições, seus paradoxos e perigos. Nesse sentido, Trilling<sup>11</sup> insere o tema da autenticidade como um traço do eu e valor moral acentuado na literatura moderna, bem como um atributo relevante na imaginação de alguns escritores do século XX. Considerando a

<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. “Escritora mágica”, entrevista concedida a Isa Cambará. In: Revista Veja, São Paulo, 30 de julho de 1975.

<sup>10</sup> TRILLING, Lionel. **Sinceridade e Autenticidade: A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. **Costumes, Moral e Romance**. In: **A Imaginação Liberal: Ensaio sobre a Relação entre Literatura e Sociedade**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. Cap. 12, p.249-265.

<sup>11</sup> Trilling, op.cit, 2014;2015.

concepção acima, como a autenticidade poderia nos ajudar a compreender as características que compõem *Perto do Coração Selvagem* e a construção da sua autoria? A autenticidade é um conceito amplo dessa imaginação literária, além de estar intrinsecamente relacionada à dimensão do choque ela possui outros significados pertinentes em nossa leitura do romance. Neste primeiro momento, um dos aspectos da autenticidade é a percepção dos críticos em relação à obra, considerando o modo como eles destacaram a surpresa e o choque como efeito de suas leituras. O efeito desta obra é provocar o leitor com todas as suas coisas incompletas e traços que incomodam. A autenticidade está ligada, também, ao significado intrínseco do que determinado público esperaria do artista e da obra de arte. Nesse ponto de vista, a literatura pode incorporar temas socialmente inaceitáveis ou que estejam ligados a uma pulsão de vida que foi recalcada para a manutenção da vida social. Como se esse tipo de leitor esperasse da literatura a revelação de um sentimento do ser para além dos papéis assumidos socialmente, como se precisasse que essa leitura lhe desprendesse do aspecto automatizado da vida cotidiana. O artista seria pessoalmente o representante desta arte.

Por conseguinte, no que concerne à construção da autoria, a autenticidade teria relação com o tipo de literatura que coloca em palco algumas preocupações pessoais, um tipo de narrativização do eu, para Olga Boreli, em *Perto do Coração Selvagem*: “a pessoa e a escritora Clarice se confundem numa personalidade evanescente”<sup>12</sup>. Essa procura consistiria na busca por esse sentimento primordial do ser: o de se ser verdadeiro para consigo mesmo, como se o sujeito ansiasse pela libertação das exigências da vida exterior. Os incômodos de Joana em relação a um modo de vida pautado nos deveres e na contenção de impulsos, as reflexões que Joana expressa diante do mal, das convenções e da própria liberdade, são perguntas possíveis a nós mesmos enquanto leitores. Conforme Trilling<sup>13</sup>, embora todos que ocupem um papel na escala da consciência social experimentem a inautenticidade compartilhada, à exceção dos *loucos, pobres e violentos*, há uma expectativa de que esse determinado tipo de arte forneça a busca pelo sentimento do ser, pela autenticidade pessoal, de que: “seja possível obter a autenticidade da qual o próprio objeto é modelo e o artista, exemplo pessoal.”<sup>14</sup>

Seguindo por esse caminho e analisando a função social da literatura, segundo a reflexão de Hans Robert Jauss<sup>15</sup> observamos que a obra literária poderia, assim, romper com a expectativa dos seus leitores, colocando questões morais inéditas ou chocantes, além de

<sup>12</sup> Boreli, Olga. (encarte). *Perto do Coração Selvagem*, 1998.

<sup>13</sup> Trilling, op. cit., 2014

<sup>14</sup> Trilling, op. cit., p. 113-114.

<sup>15</sup> JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

apresentar questões novas que confrontem a realidade. A força da literatura provoca seus leitores de que eles próprios encontrem respostas para os problemas morais suscitados. Podemos exemplificar, ao longo da história, com as obras de arte que desmoronaram tabus da moral dominante, e suscitaram soluções para problemas morais. Isso atribui ao campo da literatura e sociedade, possibilidades de investigação que não se limitam a descrever o processo geral da história refletido na obra.

Desse modo, esta pesquisa busca situar-se no campo da sociologia da literatura e o recorte analítico é concernente à publicação do primeiro romance de Clarice Lispector. Como explicitado, o conteúdo da obra em si é o nosso maior direcionador. Nesse sentido, conforme Jauss<sup>16</sup>, a relação entre literatura e sociedade não se configura como um sociologismo automático, em que a obra reflete a realidade. A arte é um meio próprio de formação de sensibilidade. Quando *Perto do Coração Selvagem* foi publicado havia a tradição de 1930, que priorizava determinados temas, esta tradição não foi seguida por Lispector que procurou seu próprio caminho de escrita. Ela utilizou o gênero romance adaptando-o às suas necessidades de expressão e de construção de autoria. *Perto do Coração Selvagem* nos apresenta imagens e paisagens complexas em sua comunicação com a realidade, estas são preenchidas por lacunas, como se fôssemos leitores periclitantes. O que pretendemos percorrer nesta tese é algo semelhante ao proposto por Jauss, sobre as obras serem provocativas ou representação de esquemas morais. A perspectiva da leitura deste romance parece apontar não apenas para uma concepção da literatura como representação da realidade, mas como algo que desestabiliza a própria representação, provocando e desnaturalizando certos pressupostos morais e convencionais. A literatura como provocação em Jauss pode ser compreendida como um campo onde nossas expectativas são frustradas, refutadas, e onde temos surpresa, choque, enquanto experiência positiva que retiramos da realidade, com a capacidade de ser uma experiência criadora.

Esta tese está dividida em três capítulos e alguns tópicos. O que propomos no primeiro capítulo é um quadro geral sobre a recepção de *Perto do Coração Selvagem* no cenário literário, seu contexto histórico e social e o impacto que a obra provocou na leitura da crítica conceituada. Como citado, os prestigiados críticos Sergio Milliet, Álvaro Lins e Antônio Candido escreveram suas impressões sobre o romance. É interessante pensar que a obra de uma jovem estreante despertou o interesse da crítica renomada, suscitando algumas provocações. Neste

---

<sup>16</sup>Jauss, op. cit., 1994.



capítulo, pretendemos conhecer esse panorama geral da publicação, o que a crítica escreveu, quais limitações e inovações atribuíram ao romance, quais concepções de mundo e sujeito, quais incômodos tiveram. O crítico, antes de tudo, é um leitor, e ao seu modo, todos relataram a surpresa que a leitura do romance causou. Neste primeiro momento, dados como as críticas, os jornais da época, fotografias, reportagens, biografias, correspondências, entre outros, serão fontes interessantes. O contexto, ou seja, àquilo que está no entorno da publicação deste romance inaugural, justamente por ser uma obra de estreia, nos permite observar o impacto provocado na crítica.

No segundo capítulo, pretendemos seguir com a apresentação e análise de *Perto do Coração Selvagem*, conhecendo sua atmosfera e como a construção do cotidiano, esquemas morais e os modos de vida são representados. Nesse momento, temos intenção de refletir a concepção de choque enquanto matéria de criação artística e, por consequência, como ele pode ser percebido nas cenas que compõem o romance. Conheceremos melhor a protagonista Joana e sua relação bastante tensa com os outros personagens e as convenções sociais. O romance é nosso ponto de partida, utilizamos passagens da obra, contextualizando-as com nossas ideias e considerações teóricas. Aqui, buscamos visualizar na montagem do romance, aspectos que demonstrem o choque de Joana em relação às coisas e aos espaços, considerando os modos de vida distintos que são representados. Nesta obra, podemos pensar como a autora estende o choque da composição ao leitor, os problemas e anseios que envolvem os personagens são lançados a quem está lendo, o choque em relação ao cotidiano pode ser apreendido em imagens e também na própria configuração formal da escrita, fazendo emergir aspectos ignorados e efêmeros da realidade. O conceito de choque que nos ajuda nesta reflexão é apresentado por Walter Benjamin em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* e por Alfred Schutz em *Sobre Fenomenologia e relações sociais e O Estrangeiro – Um ensaio em Psicologia Social*.

Sobre o universo de *Perto do Coração Selvagem*, temos um romance que não se configura de forma estruturada e linear, além disso, nesta ambiência, o mundo parece todo vivo e fervilhante, semelhante ao descrito por Tim Ingold<sup>17</sup> em seu ensaio sobre as coisas: “[...]um mundo de matéria em fluxo. Um mundo em fervura constante.” O anseio de Joana coloca-a sempre em movimento, caracterizando o tom de busca de si que perpassa o livro. Espaços como a casa, o mar, e até o próprio movimento, nos comunicam situações. Georg Simmel e Tim Ingold auxiliam nesta análise. Em muitos momentos, a casa é uma coisa central no romance, é

---

<sup>17</sup> INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

um aspecto físico que pode trazer estabilidade. A casa, como uma coisa, expressa o contorno que dá forma aos modos de vida dos personagens. Por outro lado, ela também representa aprisionamento e desconforto, lugar onde a vida pode ser contida. A ideia de lar, como pano de fundo para a desestabilização dos personagens, é recorrente nesta escrita. Em *Perto do Coração Selvagem*, a casa, o quarto, o mar, as imagens da natureza, a rua e as paisagens vistas do movimento do trem ou bonde, são exemplos de espaços importantes que comunicam sobre a experiência de Joana. A forma pode ser vista a partir de uma perspectiva polissêmica, de também dar forma ao movimento. Cada uma dessas imagens provoca um *animus* na personagem, ainda que, pela criação imaginativa dela, todos os espaços se transformem em algo que não seja familiar, ou vice-versa. A casa, pode representar os deveres e as convenções, já a praia, pode significar o desejo de não ter limites, o anseio de escapar das formas e se dissolver nas próprias coisas.

No terceiro capítulo, através da relação de Joana com outros personagens, pretendemos demonstrar a ambivalência do romance no que concerne a apresentação de modos de vidas e esquemas morais distintos. Em seguida, abordaremos as noções de autenticidade e autoria, esses conceitos serão considerados sob a perspectiva da elaboração de si da própria Clarice. No que concerne à elaboração de autoria, refletimos a partir da experiência de análise de James Clifford (2002) e Clifford Geertz (1978;1997). Observamos nesta obra inaugural, a jovem artista criando sua máscara e dando forma ao seu romance de estreia, de como ela encena a protagonista *Joana* e os outros personagens. Joana representa todo anseio. Ela é puro elemento do espírito desta literatura e parece desafiar e fascinar a autora. No tocante à este anseio que move Joana, a autenticidade pode ser compreendida junto à ideia de “*sehnsucht*”. Essa noção pode ser visualizada na obra *A Alma e as Formas*<sup>18</sup>, do jovem Georg Lukács. *Sehnsucht* é uma palavra alemã polissêmica, que pode ser traduzida como nostalgia e, contraditoriamente, como aspiração ou anseio. Entretanto, para nós, ela está mais relacionada ao significado de aspiração. Esta aspiração, enquanto busca, é uma abertura do sujeito ao choque. A aspiração (*sehnsucht*) pode ser entendida também, como um retorno ao orgânico, por exemplo. Em *Perto do Coração Selvagem*, o destaque atribuído ao informe e a falta de adaptação aos valores formadores da civilização podem ser compreendidos a partir desta aspiração. O retorno ao orgânico é autêntico se for selvagem o bastante, sendo representado pelos animais, os impulsos e pela maldade de Joana. Este anseio está associado à certa concepção moderna do sujeito, como um vir a ser, uma busca por algo que não alcança. Esta aspiração apresenta como efeito estético moderno o

---

<sup>18</sup> LUKÁCS, Georg. *A Alma e as Formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

inacabamento, que foi apontado pela crítica como parte da personagem Joana e da estrutura textual inacabada e fragmentada do romance.

Com base no que foi exposto anteriormente, buscaremos traçar ainda neste capítulo, a relação entre literatura e vida de Lispector e quais os temas que impulsionam sua escrita. Entre cotidiano e aventura, forma e vida, observamos a autora apresentar questões sobre a relação entre literatura e vida e o momento da criação artística. Joana é como o impulso de criação que a autora busca atribuir forma. A jovem artista estava se formando, lidando com seu material artístico. Nesse empreendimento, sobressaem as contradições sobre as ideias de vida de uma escritora radical, que escolhe uma vida convencional. A escrita se apresenta como uma aventura do sujeito, uma abertura que é vivenciada a partir de um modo de vida pautado nos deveres e na estabilidade. A aspiração deste *eu* por uma realidade adequada a si, representada por Joana, pode ser uma batalha perdida, mas não vã. Através da elaboração da autoria ela é configurada esteticamente. Essa autoria pode nos fazer refletir que as características do inacabado, do movimento, são traços que remetem a um tipo de sujeito moderno, mais fluído e fragmentário, que se coloca entre uma forma e outra, uma experiência e outra.

### 1. Clarice Lispector estreia no cenário literário: “Todo mundo queria saber quem era aquela moça”

O início da vida de Clarice Lispector foi marcado por alguns acontecimentos trágicos, a começar por seu nascimento, em 1920. Inicialmente, ela foi batizada com o nome *Chaya* (*Haia*), que pode ser traduzido do hebraico como “*vida*”. Clarice nasceu em trânsito na pequena vila de nome *Tchetchelnik*, localizada na Ucrânia. Este lugar, repleto de profecias da mística judaica, possuía uma história de haras com criação de belos cavalos,<sup>19</sup> coincidência para Clarice que seria uma escritora fascinada pela vitalidade desses animais, percebemos essa atração já em *Perto do Coração Selvagem*: “[...] de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.<sup>20</sup>” Clarice veio ao mundo enquanto a família buscava refúgio de um contexto de guerra civil, ataque de *pogroms* e perseguição aos judeus na Ucrânia. Essa família de imigrantes teve como destino o nordeste brasileiro.

Clarice era ainda uma bebê de colo quando veio com sua família, todos refugiados, para morar no Brasil, por volta de março de 1922. Primeiramente, chegaram a Maceió e, após alguns anos, partiram para Recife, lugar onde Clarice recordaria os maiores acontecimentos de sua

<sup>19</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.27.

<sup>20</sup> LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 202.

infância, um pouco semelhante a algumas de nossas infâncias, pobre e nordestina. A pequena Clarice cresceu acompanhando o processo de adoecimento da mãe, que teve o corpo paralisado por uma doença incurável. Clarice tinha nove anos de idade quando a mãe faleceu. Anos depois, em 1935, a família Lispector embarcou em outro navio, dessa vez, partindo de Recife rumo ao Rio de Janeiro. Clarice Lispector se mudou com o pai, Pedro, e as duas irmãs, Tânia e Elisa, para a então capital do Brasil. Ela era a caçula das irmãs, tinha cerca de quinze anos de idade quando se mudaram, viajou de navio com o pai e Tania, enquanto a irmã Elisa ficou trabalhando em Recife para seguir viagem depois. A infância em Recife marcou Clarice de diferentes formas, em uma entrevista, ela fala sobre esse sentimento: *“Sabemos que você passou toda a sua infância aqui no Recife, mas o Recife continua existindo em Clarice Lispector?”* Pergunta o entrevistador, ao que ela responde: *“Está todo vivo em mim”*<sup>21</sup>. Anos depois, já na maturidade, Clarice revisitou a casa em que morou na infância, localizada na Praça Maciel Pinheiro, ela relembra: *“Minha lembrança é a de olhar pela varanda da Praça Maciel Pinheiro, em Recife, e ter medo de cair: achei tudo alto demais[...]. Era pintada de cor-de-rosa. Uma cor se acaba? Se desvanece no ar, meu Deus.”*<sup>22</sup> Abaixo, a casa em que Clarice viveu: (figura1)



foto 1: fotografia pessoal, 2019

<sup>21</sup> Moser, Benjamin. Op.cit.al., p.77

<sup>22</sup> Ibid., p.77

No Rio de Janeiro, Clarice viveu sua adolescência. Pedro decidiu ir para a capital com sua família porque desejava ampliar as oportunidades de vida para as filhas, por ele educadas estimando sempre a instrução, apesar das dificuldades e da falta de recurso financeiro. Na capital, as irmãs de Clarice conseguem emprego na Administração Pública. A caçula estuda no Colégio Sylvio Leite, no bairro da Tijuca, e termina o ginásio. No ano seguinte, em 1937, Clarice é admitida no curso complementar de preparação para a *Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil* (hoje UFRJ). Em 1939, ela ingressa em direito nesta instituição, caminho incomum para a jovem de origem humilde, afinal, na época, poucas mulheres frequentavam o ensino superior, ainda mais em um curso predominantemente masculino e elitista. Na cidade do Rio de Janeiro, a futura escritora encontrou o contexto social favorável para iniciar seu destino de escrever e publicar.

A adolescência de Clarice foi em um Rio de transformações. Na capital do país, o cenário do mercado editorial, “*o negócio dos livros*”, e o meio jornalístico cresciam visivelmente durante as décadas de 1930/40. Assim, os movimentos literários, políticos e artísticos encontravam terreno fértil para seu desenvolvimento e a difusão de ideias, teorias e debates. No Brasil, foi um período de crescimento urbano, nascente incentivo industrial, principalmente em São Paulo, além da geração de empregos em cargos públicos, através de concursos ou também da prática do velho clientelismo. Esse é o período da controversa relação de Getúlio Vargas com o setor intelectual e cultural do país. Durante a ditadura do Estado Novo, com a criação do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) e da *Agência Nacional*, o Governo Vargas mantinha o domínio sobre a imprensa, em uma política de cooptação, que mesclava incentivo financeiro e censura. O DIP era um agente eficaz de controle social e cultural do país. Não era fácil burlar a censura.

Enquanto isso, a Clarice menina achava que livro era coisa que simplesmente existia, como fruta que dá em árvore, ao descobrir que alguém escrevia, o autor, então pensou que queria fazer isso também<sup>23</sup>. Ainda em Recife, escreveu algumas vezes para a seção infantil do *Diário Pernambucano*, coluna semanal em que textos escritos por crianças eram publicados, entretanto para sua decepção de menina, seus textos nunca foram aceitos no “*Diário das Crianças*”. Adulta, relembra que talvez tenha sido porque sua escrita era cheia de sensações e não narrava fatos: “*Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia por quê. Porque os outros diziam assim: “Era uma vez, e isso e aquilo.” E os meus eram*

---

<sup>23</sup> SILVA, Jéssica. “Tesouro bem guardado”. Quatro Cinco Um, 23 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 5 de abril de 2023.

sensações.”<sup>24</sup> Por volta dos treze anos, ficou completamente fascinada com a leitura do romance *O Lobo da Estepe*, do escritor Hermann Hesse, então escreveu um longo conto imitando-o, mas acabou rasgando depois. Apesar de ter tido fama de reivindicadora de direitos na infância e ser apelidada de advogada, a jovem não seguiu carreira no direito: “No terceiro ano eu reparei que nunca lidaria com papéis e que a minha ideia — veja o absurdo da adolescência — era estudar advocacia para reformar as penitenciárias.” Então, a jovem percebeu que o direito não a interessava: “[...]Jeu vi que aquilo já não me interessava e arranjei um emprego em um jornal.” Clarice comentaria que só concluiu o curso porque foi provocada por uma amiga que lhe disse: “Você está escrevendo agora, mas tudo que você começa nunca acaba”. Isso me deu um susto e eu depressa acabei o curso”<sup>25</sup>. Desse modo, enquanto Clarice estava na faculdade de direito, também deu ensejo ao impulso de escritora e começou publicando contos em revistas e trabalhando como repórter. Abaixo, um exemplar da seção infantil do *Diário Pernambucano*, na qual infelizmente a menina Clarice nunca foi publicada: (figura 2)



Foto 2: Gotlib, 2013, p. 85

<sup>24</sup> Ibid., 2023.

<sup>25</sup> Silvia, op.cit., 2023.

As revistas e jornais eram veículos primordiais de socialização do pensamento intelectual e literário do período, caracterizando o contexto da recepção do primeiro romance de Lispector. Em 25 de maio de 1940, Clarice publicou seu primeiro conto, *Triunfo*, na revista *Pan*. A *Pan* era popular, diversificada e de circulação nacional, comenta Benjamin Moser<sup>26</sup> que a base ideológica da revista, naquele ano, era declaradamente pró-fascista, trazendo matérias positivas sobre Benito Mussolini. Clarice publicou também o conto *Eu e Jimmy* na revista *Vamos Lêr!*, em 10 de outubro de 1940. A *Vamos Lêr!* estava entre as revistas controladas pelo DIP. Durante esse período, Clarice escreveu outros contos e reportagens, uma entrevista com Tasso da Silveira em 19 de dezembro de 1940, o conto *Trecho* em 09 de janeiro de 1941, uma tradução de *O Missionário* em 06 de fevereiro de 1941. Curiosamente, escreveu também, um pequeno artigo na revista *A Época*, em agosto de 1941, para estudantes de direito, intitulado: “*Observações sobre o direito de Punir*”. Percebe-se o jeito peculiar da Clarice entrevistadora na reportagem sobre Tasso da Silveira, em que ela diz: “*Vim lhe fazer umas perguntas indiscretas: alguns “comos” e “porquês*”<sup>27</sup>.

Abaixo, temos a imagem original do conto *Triunfo*, publicado na revista PAN. Esta fotografia foi tirada quando estive na exposição *Constelação Clarice*, do Instituto Moreira Sales (IMS) de São Paulo, em 2022: (Figura 3)



Foto 3: Fotografia pessoal, 2022.

<sup>26</sup> MOSER, Benjamin. **Clarice.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.123.

<sup>27</sup> Acervo da Revista *Vamos Lêr!*, 1940.

Para além das reflexões teóricas do curso de direito, o artigo de Clarice sobre o direito de punir não foi por acaso. Violência, culpa e punição são temas que perpassam sua escrita. Moser<sup>28</sup> justifica que o movimento de reforma das prisões fazia parte dos debates acadêmicos, tendo como modelo a *Casa de Detenção de São Paulo*, onde prisioneiros trabalhavam e estudavam. Um dos que visitaram essa instituição foi o antropólogo Levi-Strauss. Ao seu modo, Clarice estava interessada nos debates culturais e intelectuais da época. À exemplo disso, em 1942, ela participou do curso de inverno de formação em Antropologia do Brasil. O curso tinha como professor ministrante Arthur Ramos, médico e intelectual do período que pesquisava na área da psicologia e antropologia, possuindo estudos baseados em Sigmund Freud e Alfred Adler. Ramos estudava temas acerca da educação e transgressão infantil, e possui artigos publicados sobre essas temáticas: *Os furtos escolares* (1934); *Introdução à psicologia social* (1936); *A mentira infantil* (1937); *A criança problema* (1939). Ramos seguia um viés culturalista, identificando problemas sociais como causa de comportamentos desviantes, pensamento contrário ao debate de raça que atribuía o comportamento desviante à fatores genéticos. No acervo de cartas, tem uma correspondência de Clarice endereçada ao *Prof. Arthur Ramos*, de quando ela estava em Nápoles, em 1944. Na carta, Clarice diz sentir saudade da amizade dele. Ela envia o quadro *Narciso* de presente para Arthur Ramos, comentando: “[...]e peço-lhe que me considere sempre inclinada à fonte, mas tentando enxergar alguma coisa na própria fonte e não tentando achar o meu próprio rosto”<sup>29</sup>. Esse é um dos exemplos dos contatos intelectuais que Clarice mantinha no período. A troca de correspondências com outros escritores, jornalistas e intelectuais é uma característica do acervo de Lispector.

Abaixo, o artigo escrito por Clarice quando era estudante de direito: *Observações sobre o Fundamento do Direito de Punir* que foi publicado na revista *A época*, da Faculdade Nacional de Direito, em 1941<sup>30</sup>, o teor do artigo com seu tom filosófico e não dogmático é provocativo até para os dias atuais: “E não há o direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo. [...] O que é certo na questão da punição, é que determinadas instituições, em dada época, sentindo-se ameaçadas em sua solidez com a perpetração de determinados atos, taxa-os como puníveis.” A seguir, trecho do artigo: (figura 4)

<sup>28</sup> Moser, op. cit., 2017.

<sup>29</sup> LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p.122

<sup>30</sup> Gotlib, op.cit., p.140.



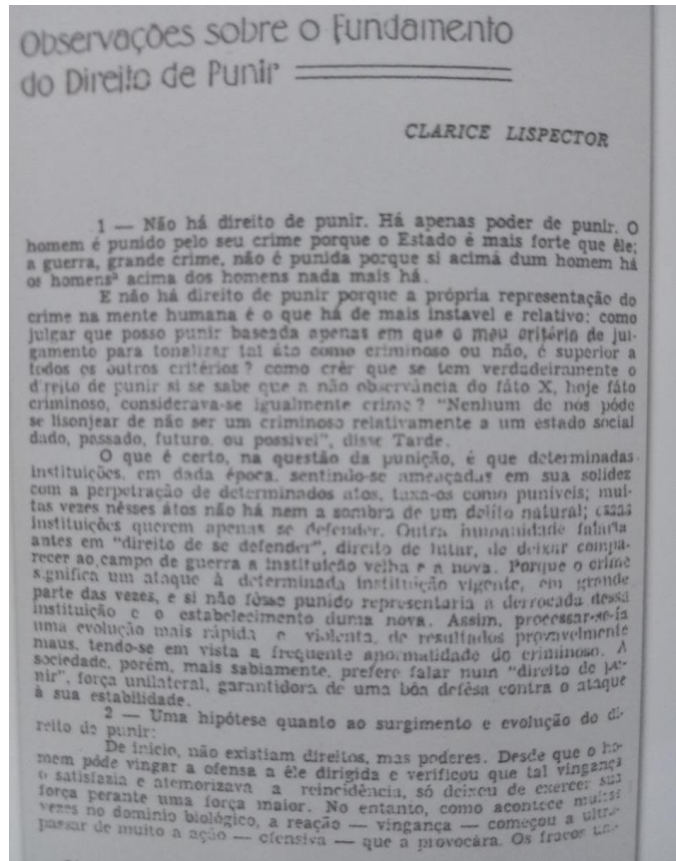


Foto 4: Gotlib, 2013, p.140

Abaixo, fotografia de Clarice participando do curso de inverno em Antropologia do Brasil, ministrado por Arthur Ramos, no ano de 1942, pouco antes de publicar *Perto do Coração Selvagem*, em 1943. Na foto 6, o certificado que comprova a participação dela no curso. (figura 5); (figura 6)



Foto 5: Acervo 1942



Foto 6: Fotografia pessoal, 2022.

Imersões como a do curso em Antropologia do Brasil com um professor estudioso do desvio infantil e até o pensamento acerca da teoria das penas no direito, podem ter sido interessantes para a autora que, naquele mesmo ano, estava construindo a transgressora personagem *Joana*, protagonista de *Perto do Coração Selvagem*. Nesse trecho do romance, a menina Joana deixa a tia horrorizada com o que diz após praticar o roubo de um livro, vejamos o diálogo entre a menina e a tia:

“-Você acha que se pode... que se pode roubar?  
 -Bem...talvez não.  
 -Por que então...?  
 -Eu posso.  
 -Você?! –gritou a tia.  
 -Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.  
 -Deus me ajude, quando faz mal, Joana?  
 -Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.” (LISPECTOR, 1998, p.49-50)

No contexto social do Brasil, a efervescência cultural da época mostra um campo de debates sobre posições intelectuais, políticas e artísticas. Ao mesmo tempo que o governo Vargas perseguia comunistas e integralistas, além de praticar outras formas de censura e abuso, também agia pela sedução e cooptação, inserindo escritores e intelectuais trabalhando na imprensa e em outros quadros do governo. Desse modo, o governo parecia interessado na inclusão de certa *intelligentsia* em seus projetos de Estado. Esse grupo contratado, tinha formação necessária para exercer as atividades na Administração Pública, e embora muitos

deles não apoiassem as posições ideológicas do *Estado Novo*, estavam integrados ao governo de alguma forma.

Clarice fez parte desse universo. Sobre as primeiras publicações dos contos em revistas e jornais, ela contava que era uma tímida ousada: “*Bom, eu escrevi várias coisas antes de publicar meu primeiro livro. Já escrevi para revistas, jornais... Eu ia com a timidez enorme, mas uma timidez de ousada. Eu era... eu sou tímida e ousada ao mesmo tempo. Eu chegava lá, na revista e dizia: -eu tenho um conto, o senhor quer publicar?*”<sup>31</sup>. Ela teria falado com Raymundo Magalhães Jr. que, conforme Moser<sup>32</sup>, era secretário de Lourival Fontes, nome do governo que controlava a imprensa brasileira. Sobre o ocorrido, Clarice rememora que Magalhães Jr. perguntou: “*Você copiou isto de quem?*”. Ela teria respondido: “*De ninguém, é meu*”. *Ele disse: Então vou publicar.*”. O conto era *Eu e Jimmy*, que foi publicado na *Vamos Lêr!*<sup>33</sup>.

O DIP tinha controle total sobre a imprensa e não era fácil burlar a censura, a *Rádio Nacional*, por exemplo, e o jornal *A Noite* estavam vinculados ao governo. Em 1941, o *Estado Novo* funda sua própria revista, a *Cultura Política*, a fim de difundir as ideologias do regime, onde textos sobre questões de interesse do governo e ideias nacionalistas eram publicados. Moser<sup>34</sup> sugere que após a morte do pai, a jovem Clarice Lispector foi em busca de emprego sem intermédio de ninguém, e acabou sendo contratada pelo próprio Lourival Fontes para trabalhar na Agência Nacional. Já Gotlib<sup>35</sup> acrescenta que ela realizou concurso para exercer tal cargo. De todo modo, Clarice foi designada para trabalhar como editora e repórter, ocupando cargos majoritariamente masculinos: “*A presença da jovem Clarice na redação destoava amplamente do que se costumava ver no jornalismo da década de quarenta*”<sup>36</sup>. Isso porque, à época, as mulheres que trabalhavam na imprensa costumavam colaborar em páginas femininas: “*O jornalista Francisco Barbosa, companheiro de redação de Clarice, lembra que o redator de polícia costumava falar palavrões “como quem toma um copo d’água”. A cada palavrão dito, Clarice ruborizava.*”<sup>37</sup> A Agência Nacional era órgão do governo que exercia o controle da imprensa, divulgando notícias diversas e atos oficiais, conforme Antonio Callado, um de seus colaboradores, esse órgão funcionava como: “*a redação de um jornal preguiçoso*”, pois

<sup>31</sup> Clarice Lispector, Vídeo, tv cultura, São Paulo: fev. 1977

<sup>32</sup> Moser, op.cit., p. 127.

<sup>33</sup> Clarice Lispector, Vídeo, tv cultura, São Paulo: fev. 1977.

<sup>34</sup> Moser, op.cit., p. 127

<sup>35</sup> GOTLIB, Nádya Battella. Clarice Fotobiografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p.196.

<sup>36</sup> MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. Clarice Lispector Outros Escritos. Rocco digital, Disponível em:

<https://dlivros.com/livro/outros-escritos-clarice-lispector>. Acesso em 29 ago. 2023, p.25.

<sup>37</sup> Ibid,p.25

*não lhe cabia descobrir a notícia, mas apenas dar um tom oficial ao que havia sido anunciado antes pelos jornais*”<sup>38</sup>.

Enquanto repórter, Clarice escreveu alguns textos jornalísticos peculiares, ao seu estilo. Inclusive, com um tom de subjetividade, ironia e sutil crítica social, como é o caso da reportagem: *“Onde se ensinará a ser feliz”* que escreveu para o *Diário do Povo*, em 1941, sobre a ideia de uma casa abrigo para meninas pobres, a *“Cidade das Meninas”*. Esse projeto foi idealizado pela primeira dama, Darcy Vargas, esposa do presidente Getúlio Vargas. Clarice participa da inauguração do local, onde 5 mil meninas iriam viver. Nesse trecho final da reportagem, é inevitável não perceber o estilo da autora: *“Mas no momento do adeus à “Cidade” saberão, enfim, que realmente se lhes dava tanto em troca de alguma coisa. O Brasil, a América, o Mundo precisam de criaturas felizes. Elas riem. Creem. Amam. As jovens mulheres saberão, então, que delas se espera o cumprimento do grave dever de ser feliz”*<sup>39</sup>. Outro texto dessa época, que também possui uma sutil crítica social é: *“Uma Visita à Casa dos Expostos”*, de 1941, publicado na *Vamos Lêr!*, em que fala sobre um local onde crianças em situação de abandono eram deixadas aos cuidados de freiras, vejamos esta passagem: *“E assim é que a tragédia não é o “pão nosso de cada dia” dos expostos. Entre todos eles há, certamente, os que esperam pela luz fechada, pelas lágrimas. Os que talvez odeiem os companheiros por sofrerem da mesma falta de mãe e da mesma presença do uniforme. Mas esses saberão um dia libertar-se. Os outros, como Norman, são distraídos. E, apesar de todas as ave-marias e de todos os santos, arranjarão sempre um “Suplemento Juvenil”*”<sup>40</sup>. Em sua ironia apurada, pode-se até depreender pela leitura desses textos, que a jovem escritora conseguiu burlar a censura do DIP.

Trabalhando no meio jornalístico, Clarice conheceu nomes importantes da literatura, em uma rede que incluía o escritor Lúcio Cardoso e o jornalista Antônio Callado. Essa rede auxiliaria na projeção da escritora no contexto literário brasileiro, que se concretizaria com a publicação do seu primeiro romance. Nesse cenário, embora não fizesse o estilo boêmia, conforme Gottlib<sup>41</sup>, Clarice frequenta com amigos o bar *Recreio* no centro do Rio. Nesse lugar, iam nomes como Vinicius de Moraes e Rachel de Queiroz. Desse modo, Clarice se integrava cada vez mais ao ambiente de socialização literária e intelectual da época, conhecendo figuras como Octávio de Faria e Adonias Filho.

---

<sup>38</sup>Ibid, p.25.

<sup>39</sup> Ibid., p. 28.

<sup>40</sup> Ibid.,p. 36.

<sup>41</sup> Ibid.,p.127

Dentre esses encontros, Lúcio Cardoso foi marcante na vida de Clarice, a primeira correspondência entre eles data de 1941 quando ela estava em Belo Horizonte aparentemente de férias. Nessa época, Clarice parecia encantada pela amizade que estava no início e escreveu para ele: *“Quanto ao teu fantasma, procuro-o inutilmente pela cidade. As mulheres daqui são quase todas morenas, baixinhas, de cabelo liso e ar morno. Aliás, quase que só há homens nas ruas. Elas, parece, se recolhem em casa e cumprem seu dever, dando ao mundo uma dúzia de filhos por ano. As pessoas daqui me olham como se eu tivesse vindo direto do jardim zoológico. Concordo inteiramente. Para não chamar atenção, estou usando cachinhos na testa e uma voz doce como nem Julieta conheceu. [...]”* E depois termina a carta, confessando à Lúcio sua ambição estética, a necessidade de descobrir onde é “sua fonte”. Possivelmente aqui, já havia surgido o pensamento acerca da escrita do primeiro romance: *“Sabe Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que sou + do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu não sou senão um estado em potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte[...] Só que eu não esperava rir da vida. Como boa eslava eu era uma jovem séria, disposta a chorar pela humanidade”<sup>42</sup>*. Posteriormente, na crônica “Lúcio Cardoso”, Clarice relembria a importância que ele teve em sua formação, afirmando que Lúcio fora: *“a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência.”<sup>43</sup>*

Em fevereiro de 1942, Clarice é transferida da Agência Nacional e passa a desempenhar a função de redatora do jornal *A Noite*, também vinculado ao governo. O edifício da empresa, que compunha também a revista *Vamos Lêr!*, era localizado na Praça Mauá. O setor editorial do jornal *A Noite*, contava com as modernas máquinas de impressão em seu subsolo, elas seriam responsáveis por imprimir a primeira edição de *Perto do Coração Selvagem*. Clarice relembra que quando escreveu o romance, durante o ano de 1942, estudava, trabalhava e noivava. Os amigos do jornal, Francisco Barbosa de Assis e Lúcio Cardoso, foram seus interlocutores durante a escrita, este último quem sugeriu o título inspirado no *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, que lia à época.

Clarice foi morar com as irmãs e o cunhado desde que o pai faleceu, o apartamento era pequeno e ela dormia no pequeno e famigerado “quarto de empregada”. Para se dedicar à escrita do romance, passou cerca de um mês morando em uma pensão próxima<sup>44</sup>. Conforme

<sup>42</sup> LISPECTOR, Clarice. Correspondências, 1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 16-17.

<sup>43</sup> LISPECTOR, Clarice. Todas as Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 189.

<sup>44</sup> SÁ, Olga de. A Escrita de Clarice Lispector. Petrópolis: Vozes, 1979.

Almeida<sup>45</sup> dois, dentre os principais críticos brasileiros, tiveram acesso aos manuscritos do romance, Álvaro Lins, editor da José Olympio, rejeitou a publicação pela editora, e Otto Maria Carpeaux também desaconselhou o lançamento. Felizmente, por intermédio dos amigos do jornal, Clarice consegue publicá-lo pelo setor editorial do jornal *A Noite*, que não era uma editora de grande circulação: “À proporção que ia devorando os capítulos que estavam sendo datilografados pela autora fui me compenetrando que estava diante de uma extraordinária revelação literária.” disse Barbosa, que trabalhava no jornal com Clarice e encaminhou o livro para publicar: “*O ímpeto de Clarice, o furacão Clarice*”. Exibindo na capa uma pequena ilustração de Tomás Santa Rosa, importante artista paraibano, o romance *Perto do Coração Selvagem* foi publicado pela primeira vez em 1943, com uma edição simples, aos moldes dos livros femininos da época. Clarice relembriaria posteriormente: “*Eu não pagava nada, mas também não ganhava nada. Se houvesse lucro, era deles.*”<sup>46</sup> Abaixo, a primeira edição do romance: (figura 7)

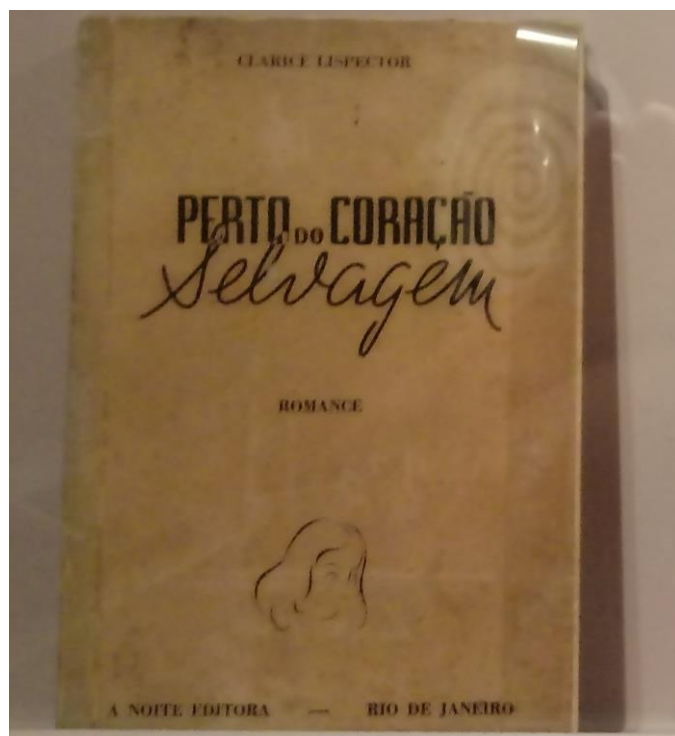


Foto 7: Fotografia pessoal, exposição IMS, 2022.

<sup>45</sup> SILVA, Paulo Roberto Pires da. Uma crítica selvagem para Perto do coração. Clarice Lispector - IMS, Rio de Janeiro, 03 mar. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>. Acesso em: 14 abr. 2023

<sup>46</sup> Gotlib, op.cit., p. 163-167.

As palavras de Barbosa foram premonitórias, o furação Clarice não passou despercebido. Mil exemplares do romance foram impressos, e Clarice recebeu cem. Ela não lucraria com os livros vendidos, que se esgotaram rapidamente, mas fez questão de enviá-los aos críticos e jornais. O desejo de publicar não resultaria em um retorno financeiro. Qual necessidade de expressão impulsiona uma escrita como a de Clarice? Desconhecida no cenário literário, seu primeiro romance repercutiu nas críticas dos jornais literários mais engajados, muito embora não lhe tivesse rendido retorno material. Joel Silveira, famoso jornalista e correspondente de guerra, recordou: “*Todo mundo queria saber quem era aquela moça*”, *ninguém tinha ideia. De repente todo mundo estava falando sobre o assunto*”<sup>47</sup>. A jornalista Finamour também relembra: “*Não temos registro de uma estreia mais sensacional, que tenha elevado a tão grande destaque um nome que, até pouco antes, era completamente desconhecido*”<sup>48</sup>. O jornal *A manhã*, em 13 de outubro de 1944, havia publicado que o livro era: “*a maior estreia feminina de todos os tempos na literatura brasileira*”<sup>49</sup>. Esse sucesso levou o romance a ganhar em 1944 o prêmio *Graça Aranha*, de melhor estreia literária. O principal critério para recebê-lo era a originalidade acentuada da obra. Clarice foi a segunda romancista mulher a ganhar o prêmio, a primeira foi Rachel de Queiroz, com *O Quinze*. Na nota em que fala sobre esse acontecimento, Álvaro Lins acrescenta: “*o romance de uma jovem que se apresenta com um livro forte e significativo, bem talhado e escrito com muita naturalidade*”<sup>50</sup>, fazendo elogios à liberdade com a qual a autora escreve, sem se desleixar no ritmo e na expressão. Como se pode observar na nota abaixo, publicada no jornal *A Manhã*, prossegue Lins sobre os requisitos para ganhar o prêmio: “*O critério dos prêmios da Fundação é sempre para os livros de estreia, com um acentuado caráter de originalidade*”<sup>51</sup>. Lins afirma que o prêmio equivale mais a um estímulo e não enquanto consagração: (jornal *A Manhã*, 1944) (figura 8)

---

<sup>47</sup> Moser, op.cit., p.162.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Moser, op.cit., p.162.

<sup>50</sup> LINS, ÁLVARO. Livros do Dia: O Prêmio da Fundação Graça Aranha: Jornal *A Manhã*, 1943.

<sup>51</sup> Ibid.



Foto 8: Acervo IMS, 2017.

Lauro Escorel também escreveu uma crítica no Jornal *A Manhã*, em outubro de 1944, em virtude do prêmio Graça Aranha ter sido concedido à *Perto do Coração Selvagem*. Na crítica, ele afirma a importância do romance como uma obra reveladora: “[...] É possível que estejamos diante de um desses casos extraordinários de intuição artística, que terá permitido à autora de *Perto do Coração Selvagem* Lançar mão de um novo processo de criação literária[...]”<sup>52</sup>. A repercussão do *Prêmio Graça Aranha* ficou registrada nas colunas literárias dos jornais da época, mas mesmo antes do prêmio, a divulgação das críticas e acompanhamento acerca da romancista eram difundidos nas colunas literárias.

Na época da publicação do romance, pairava certa curiosidade sobre quem seria a “quase adolescente”<sup>53</sup> de “nome estranho e desagradável, pseudônimo sem dúvida”<sup>54</sup>. A crítica publicada no meio literário e jornalístico foi intensa, como disse Joel Silveira, todo mundo queria saber quem era aquela moça. O mistério acerca da imagem de Clarice continuou, inclusive porque após a publicação do livro ela foi morar em Belém do Pará, e depois seguiu viagem para o exterior. A escritora, recém-casada e recém-publicada, acompanharia o esposo *Maury Gurgel Valente*, diplomata brasileiro, dando início a uma vida que levaria cerca de

<sup>52</sup> Acervo do Jornal *A Manhã*, 1944.

<sup>53</sup> Expressão utilizada por Alvaro Lins em sua crítica. LINS, Álvaro. Romance Lírico. In: *Jornal de crítica*, 11 fev. 1944. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946

<sup>54</sup> Referência ao que Milliet disse sobre Clarice, em: MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. Vol II. São Paulo: Martins, 1981.p.29-30



dezessete anos morando em diversos países. Enquanto esteve no exterior, Clarice sempre desejou intensamente retornar ao Brasil. Nas trocas de correspondências com familiares e amigos ela frequentemente expressava o desejo de se estabelecer definitivamente aqui. Em entrevista, anos após, Clarice relembra o quanto sentia saudade do Brasil durante esse período: “*Olha, eu morria de saudades do Brasil.[...] Quando não aguentava a saudade vinha ao Brasil.*”<sup>55</sup>”

Clarice recebeu notícias sobre a recepção do romance enquanto residia em outros países, exclusivamente, por meio das correspondências que mantinha com as irmãs e amigos. Em entrevista<sup>56</sup>, posteriormente, Affonso Romano comenta: “*O lançamento do seu primeiro livro, Perto do coração selvagem, [...] causou um certo impacto na crítica brasileira*”. E Clarice rememora: “*Virgem Maria, se causou. Minha irmã Tania juntou as críticas, um livro grosso desse tamanho. Eu já estava fora, estava casada*”. A partir do acervo de cartas, bem extenso, principalmente na década de 1940, conhecemos a reação de Clarice a algumas críticas, entre outras intimidades. Sobre essa ambiência da recepção, Lêdo Ivo (1944)<sup>57</sup> em um trecho de uma carta enviada à Clarice, conta uma anedota sobre a popularização do nome *Joana*: “*E você ainda continua aqui. Deslumbrada aparição. Pelo que pude calcular pois estou trabalhando em A Manhã e leio sempre notícias sociais, há atualmente no Brasil uma moda de se colocar nos recém-nascidos o nome de Joana.*” Ainda nesta carta, Lêdo Ivo informa à Clarice rumores de que Antonio Candido escreveria sobre *Perto do Coração Selvagem*: “*Dizem que Antonio Cândido, crítico literário de s.paulo, vai publicar um artigo sobre você que é hino aleluia Kirie eleison e outras coisas. As palavras de restrições são genial, assombrosa, invulgar, etc.*” Acerca desse sucesso social, o poeta Manoel Bandeira também escreveu em correspondência enviada à Clarice (1946): “*Seu nome aparece frequentemente nas críticas e crônicas literárias, citado a propósito de outros autores.*”<sup>58</sup>

É possível perceber que com a publicação do romance, a Clarice de apenas vinte e três anos de idade, até então desconhecida, foi notada pelos críticos renomados da época. Isso não é pouca coisa. No auge da crítica literária de jornal, a denominada *crítica de rodapé*, críticos respeitados que integravam as colunas dos jornais notórios escreveram suas análises sobre a obra da juvenzinha estreante, “a quase adolescente”. “*Raramente tem o crítico a alegria da descoberta*”, afirmou Sérgio Milliet, renomado nome da crítica brasileira, sobre a leitura do romance. “*Uma surpresa perturbadora*”, disse, ninguém menos, que Álvaro Lins,

---

<sup>55</sup> Silva., op. cit., 2023.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Correspondências., op. cit., p.46

<sup>58</sup> Ibid.,p. 95.

representante notável da crítica de rodapé. Antonio Cândido, crítico brasileiro importantíssimo, também afirmaria: “*romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura*”. Desse modo, três grandes nomes notaram a obra de Clarice e dedicaram uma coluna nos jornais em que escreviam para falar sobre seu romance.

Em nossa pesquisa ao acervo de jornais, verificamos o que provavelmente foi a primeira resenha crítica à *Perto do Coração Selvagem* escrita por Alvaro Gonçalves e publicada em 25 de dezembro de 1943, no Jornal *A Noite*: “*Há romances de pensamento e romances de ação. Os primeiros, realizam uma tarefa do e para o espírito acomodado, longe de qualquer movimento [...]*”. Alvaro Gonçalves afirma que *Perto do Coração Selvagem* se situa entre os romances de pensamento. Sucessivamente, outras críticas foram publicadas. Em 30 de janeiro de 1944, na coluna *O Mundo dos Livros, de O Jornal*, Dinah Silveira escreve: “*A Verdade na República das Letras*” em que resenha sobre *Perto do Coração Selvagem* e afirma: “[...] *Esta menina acaba de trazer para a nossa literatura uma contribuição tão original, uma afirmação tão rara de personalidade [...]*”. Em 30 de janeiro de 1944, no jornal *A Noite*, Roberto Lyra escreveu sobre o romance: “*Os corações rasos não entenderão este livro desdenhoso do paladar comum, com o apetite no prato do dia. Indefinível, inclassificável, atípico.*” Em 4 de fevereiro de 1944, no Diário Pernambucano, Breno Accioly escreve: “*Um romance Selvagem*”. Em 12 de março de 1944, com o título “*Perto do Coração Selvagem*” Lúcio Cardoso publicou um artigo sobre o romance no Diário Carioca: “[...] *poucas vezes temos visto um tão exacerbado individualismo, uma tão lenta e obstinada sondagem do seu próprio eu [...] que sabe captar do mundo exterior e interior e muitas vezes de sua fusão, uma visão perfeita.*” Lúcio Cardoso também escreveu sobre os rumores críticos de que *Perto do Coração* não se enquadraria como romance, ao que ele argumenta: “[...] *Por mim gosto do ar mal-arranjado [...] parece-me uma das qualidades do livro, este ar exotânico e vivo, esta falta de jeito*”. A resenha *O país de Lalande* de Lêdo Ivo, foi publicada em *O Jornal (RJ)*, em 1944. O texto *A propósito de Experiência e Romance* de Rosário Fusco que falava sobre *Perto do Coração Selvagem* e foi publicado em 13 de abril de 1944, na *Vamos Lêr!*. O romance também apareceu nas indicações de Livros do dia do jornal *A Manhã*, em maio de 1944, com os seguintes dizeres: “*A sra. Clarisse Lispector tem a particularidade que distingue os verdadeiros romancistas dos simples empilhados de história.*”

Os críticos que iremos analisar mais detalhadamente à frente, Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido, publicaram na seguinte sequência: Sérgio Milliet, em janeiro de 1944, no jornal *O Estado de São Paulo*. Álvaro Lins, em 11 de fevereiro de 1944, no *Jornal de Crítica*, e Antonio Candido no *Jornal da Manhã*, em sua coluna *Notas de Crítica Literária*. O

primeiro artigo de Candido, intitulado: “*Língua, Pensamento e Literatura*”, foi publicado em 25 de junho de 1944, e o segundo artigo, “*Perto do Coração Selvagem*”, em 16 de julho de 1944. Observamos também, repercussões posteriores de críticos importantes, à exemplo de Roberto Schwarz (em 1949) e Sérgio Buarque de Holanda (em 1950). Mais tarde, também a crítica acadêmica se dedicaria à obra de Clarice Lispector, como exemplos, temos os pioneiros estudos acadêmicos de Benedito Nunes, entre 1966 e 1989, e também Olga de Sá, entre 1979 e 1993. Abaixo, vemos o original da crítica “*Romance Lírico*” em que Alvaro Lins se dedica a analisar *Perto do coração Selvagem*: (figura 9)

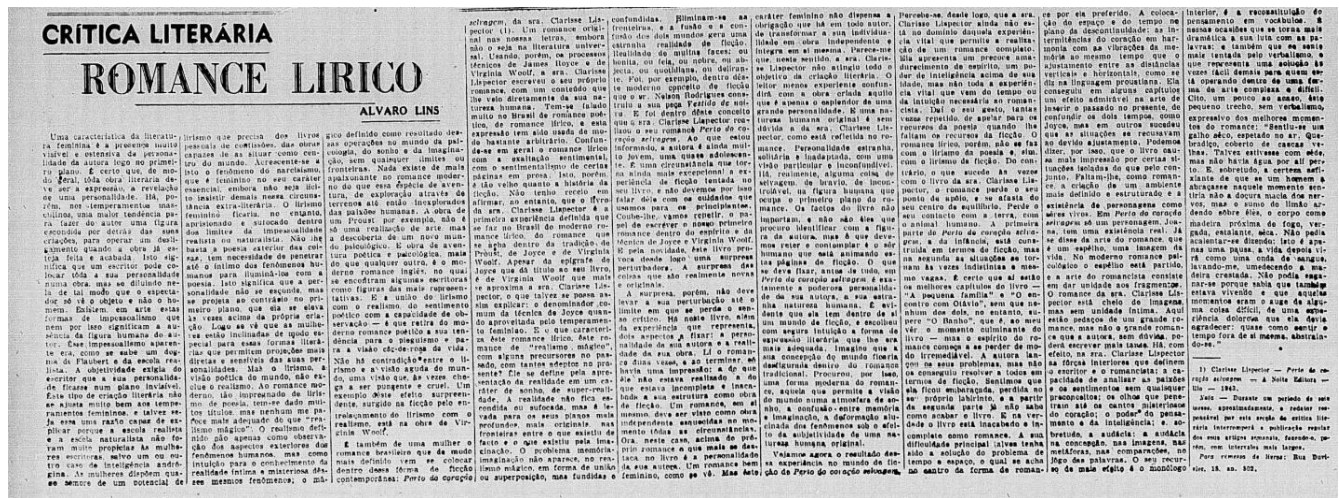


Foto 9: Almeida, 2022

Para entender melhor o panorama da crítica literária na época da publicação de *Perto do Coração Selvagem*, recorremos ao ensaio de Flora Süssekind<sup>59</sup>: “*Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica moderna*”. Nele, há uma análise da tensão entre a crítica de rodapé, predominante durante as décadas de 30 e meados de 40, e o surgimento posterior da crítica universitária, cujo modelo vai de encontro ao paradigma anterior da crítica escrita em jornal. Esses homens da crítica de rodapé, conforme a autora, eram o modelo de crítico bacharel ou profissional liberal, “*homens de letras*” que escreviam em jornais. Dos nomes citados acima que escreveram sobre *Perto do Coração Selvagem*, Sérgio Milliet e Álvaro Lins eram paradigmáticos da crítica de rodapé. Álvaro Lins, por exemplo, mantinha relação com o mercado editorial, chegando a determinar até a venda dos romances, ele também influenciava os leitores e consumidores de literatura na época. Lembremos que a crítica de Álvaro Lins sobre

<sup>59</sup> SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: Papéis colados. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

*Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, contribuiu para que os exemplares se esgotassem nas livrarias.

Os críticos acadêmicos julgariam o modo como a crítica de jornal era impressionista, autoditada e não especializada, enquanto os críticos de rodapé denunciavam o academicismo daqueles. No final dos anos 40, há uma mudança no paradigma de crítica literária, e isso se deve às consequências das transformações ocorridas no Brasil no panorama intelectual. Sünssekind<sup>60</sup> destaca a formação de um pensamento radical de classe média, fruto das lutas pelo ensino laico e moderno feito pelas classes médias durante os anos 20/30, além do movimento armado de 30, que permitiu ampliar tendências relativamente democráticas. Estas transformações se refletiram no sistema escolar e intelectual, como a integração da faculdade de filosofia, ciência e letras, quebrando, assim, a hierarquia dos profissionais liberais e contribuindo para a especialização acadêmica. As camadas dominantes ficaram mais diversificadas, alargando setores da classe média, desenvolvendo um pensamento radical de pequena burguesia. Esse pessoal começa a publicar na imprensa, diminuindo a autoridade dos críticos de rodapé. Considerando a crítica literária publicada em jornal enquanto um acontecimento social, esse panorama é um exemplo das tensões do desenvolvimento intelectual do período.

Quando *Perto do Coração Selvagem* foi publicado em 1943, cada crítico apontou suas particularidades em relação à obra de estreia de Clarice. Apesar dos diferentes pontos de vista, foi unânime entre eles considerar o romance como original em nossas letras. A originalidade que destacamos tem relação com a provocação e o choque que o romance causou na leitura da crítica. Lispector incorporou à tradição do romance, mas não sem adaptá-lo às suas necessidades de expressão, isto daria à sua obra inaugural o tom de uma escrita em que fundo e forma estão integrados e geram efeitos. A partir do contexto literário da recepção, observa-se como os críticos vão construindo seus argumentos. As impressões acerca do romance variaram, mas notamos que todos demonstraram surpresa com a leitura do romance. Alguns atributos se sobressaem na maioria das críticas, à exemplo dos apontamentos em relação aos traços da personalidade, do psicologismo, do subjetivismo, além do tom intimista. Essas caracterizações demonstram as provocações causadas pelo romance no cenário literário.

A crítica, na concepção de Georg Lukács<sup>61</sup>, é uma forma própria de arte e também de vivência intelectual e estética. O crítico parte de uma obra já configurada em forma, para a

---

<sup>60</sup> Sünssekind, op.cit.,

<sup>61</sup> LUKÁCS, Georg. **A Alma e as Formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

partir dela, expressar suas ideias e concepções de mundo. Quando, aparentemente, ele está apenas escrevendo sobre livros, acerca desta superfície já configurada, na verdade, a obra de outra pessoa se torna o ponto de partida para que ele possa expressar suas ideias estéticas e intelectuais. Uma crítica é diferente da outra e convivem simultaneamente, já que cada crítico, através dessas ideias e segundo a configuração estética do ensaio, exprime na escrita, também, suas particularidades subjetivas, expondo vivências da imaginação moral de uma determinada época. Ao considerarmos o papel da imaginação literária e da criação estética como uma forma de compreensão da sociedade e influência na vida moral, depreendemos o formato de crítica que tem o intuito de enxergar a multiplicidade e complexidade da realidade.

A figura do crítico já foi muito influente sobre a cultura, este influenciava o gosto e participava intensamente dos debates acerca dos valores morais, muitas vezes, tendo a atitude de intervir na vida social e política. Dentre os debates da época, nota-se essa preocupação sobre a atividade engajada do crítico, principalmente no que concerne às questões de ordem política. Candido<sup>62</sup> cita o exemplo de Sílvio Romero, com sua crítica engajada. No extremo oposto, exemplifica com Sainte-Beuve, um dos maiores nomes da crítica do século 19, que defendia o princípio do distanciamento entre vida e obra em suas análises estéticas.

*Perto do Coração Selvagem* surge como um romance de estreia que provocou a crítica, críticos compostos por diferentes perfis e propósitos. Partirei do pressuposto de que o crítico, através de seu ofício reflexivo, é também um leitor afetado pela obra. Surpresa, choque, susto, originalidade e perturbação foram algumas das palavras utilizadas pelos críticos em relação à *Perto do Coração Selvagem*. É sobre a reação da crítica inaugural que iremos tratar no próximo tópico. A partir dessa crítica de estreia, toda uma tradição de leituras e interpretações se formará acerca deste romance, e também, das futuras obras de Clarice Lispector.

### **1.1.O efeito Clarice: Crítica inicial à *Perto do Coração Selvagem***

Dentre os críticos que analisaremos minuciosamente, Sérgio Milliet<sup>63</sup> foi quem primeiro escreveu um ensaio mais detalhado sobre *Perto do Coração Selvagem*. A crítica dele foi escrita no jornal *O Estado de São Paulo*, em janeiro de 1944. O romance de Clarice havia sido publicado no final de 1943, e ainda neste ano, Milliet recebe um exemplar que a própria autora enviara. Ele inicia seu ensaio falando do sentimento de descoberta: “*Raramente tem o crítico a*

<sup>62</sup> \_\_\_\_\_ (1999), "Sobre um crítico" [1943]. Remate dos males, Campinas, número especial sobre Antonio Candido, pp. 15-28.

<sup>63</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. Vol II. São Paulo: Martins, 1981 (1944).

*alegria da descoberta*". No decorrer da escrita, Milliet revela a falta de afetação nos romances que lia comumente. Em tom íntimo, ele confessa que esses autores já não lhe trazem mais emoção, provavelmente se referindo ao cenário em que se predominava a literatura preocupada com o nacionalismo e o regionalismo. Milliet comenta que poderia escrever sobre essas obras sem sequer lê-las, de tão previsíveis os temas que apresentam.

Esse tom pessoal e confessional da crítica de Milliet demonstra um estilo de escrita impressionista, que envolve a afetação pessoal entre o crítico e a obra literária. Ao expressar que os livros dos conhecidos consagrados não lhe trazem mais emoção, Milliet<sup>64</sup> afirma que quando o autor é novo há certa curiosidade, muitas vezes frustrada. Contrariamente às obras desanimadoras que lhe chegam em mãos, ele afirma que o livro de Clarice foi uma descoberta rara que o encheu de satisfação. Este crítico narra que, antes de iniciar a leitura, menosprezou o romance, comentou até que a autora possuía um pseudônimo desagradável: "*Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam cheias de qualidades que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria.*"<sup>65</sup> Posteriormente, Clarice enviaria uma correspondência em resposta à crítica de Milliet, declarando que seu sobrenome Lispector não era pseudônimo.

Antes de iniciar a leitura, Milliet<sup>66</sup> cogita esquecer o livro na estante, mas é alertado pelo que chama de consciência profissional: "*Uma espiada não custa. Em verdade custa, irrita, põe a gente de mau humor, predispõe a achar ruim. Ler isso quando há tanta coisa gostosa.*" A partir daí, notamos a tensão entre a leitura como atividade pessoal e a leitura profissional que caracteriza a crítica de rodapé, bem como a tentativa da superação desta tensão. Ele fala sobre sua vivência intelectual e pessoal enquanto crítico e expõe que deveria haver uma parada no ofício, para uma espécie de reciclagem: "*Dez anos de sossego sem novos livros, sem editores, sem rodapés. Dez anos de releitura, de reclassificação, de limpeza, de queima.*"<sup>67</sup> Depois dessa pausa, haveria espaço na estante para as novas obras literárias e para a boa novidade crítica.

Mesmo desanimado, Milliet<sup>68</sup> abre numa página aleatória do livro e se surpreende com o que lê: "*isso é excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica!*" Ele segue lendo alguns trechos, ainda desconfiado. Até que decide iniciar a leitura do romance. Felizmente, o primeiro capítulo confirma as impressões

---

<sup>64</sup> MILLIET, 1944, cl.01

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid., cl.02

<sup>67</sup> Milliet., op. cit., cl.02.

<sup>68</sup> Ibid., cl.01-02

anteriores. Milliet<sup>69</sup> escreve que foi tomado pela leitura em um interesse vívido, que seguiu lendo sem parar, constantemente revitalizado pela irreverência de Joana, a personagem principal. Ele expressa que durante a leitura seu interesse pelo romance não decaiu, mas que: “[...]encontra novas vitaminas nas constantes observações profundas, “cristalinas e duras” de Joana, na sua capacidade introspectiva, na coragem simples com que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana.”<sup>70</sup> Ou seja, a emoção de que tanto sente falta em seu ofício crítico é finalmente instigada com a escrita da jovem estreante.

A literatura “*dos consagrados*”, como denominou Milliet em sua crítica, ressoava o movimento modernista da década de 1930, com a valorização dos temas regionalistas de crítica social, sobre a construção da nação e da identidade brasileira. Milliet foi um dos nomes da crítica literária e artística desse movimento, era um crítico modernista e de tradição humanista. Porém, enquanto o paradigma nacionalista se consolidava como parâmetro de autoridade estética, Milliet assume uma postura cautelosa quanto à ideia de nacionalismo exacerbado. O crítico que viveu entre Brasil e Europa durante a juventude, tendo contato com a vanguarda da arte francesa, travava batalhas teóricas com seus colegas sobre essa arte nacionalista a qualquer custo. Milliet foi um divulgador de artistas e escritores brasileiros no exterior, através de traduções ou críticas. Sua posição política era de inclinação à esquerda, possuía formação nas ciências sociais e preocupava-se com a objetividade nas ciências humanas, apesar de possuir um estilo de escrita de cunho íntimo acentuado.

Nas trocas de correspondência entre Milliet e Mario de Andrade durante sua juventude, observamos querelas acerca dos projetos de Brasil, efervescentes durante o período. Enquanto Milliet morava em Paris, Mario tentava convencê-lo a retornar ao país e assumir a literatura brasileira: “*Manda Paris, essa delícia das delícias, à merda. Vem para cá trabalhar, ter destino, ser brasileiro, ser futurista, ser revolucionário às escondidas [...]*”<sup>71</sup>. Ainda em outra carta, Mario fala sobre esse projeto: “*Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abraçar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem, porque hoje só valem artes nacionais*”<sup>72</sup>. Posteriormente, Milliet realmente se estabelece no Brasil e se torna um dos principais nomes do modernismo, crítico atuante em jornais, ativo nos debates literários e artísticos, entretanto, sempre tendo uma posição humanista e uma postura melancólica quanto ao tema do brasileirismo na literatura.

---

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> SILVA, Renata Rufino da. **Sergio Milliet: um projeto modernista de literatura, entre o Brasil e a Europa**. Conhecimento Histórico e diálogo social, Natal, (p.1-13) Jul.,2013, p.09.

<sup>72</sup> Ibid., p.09.

Depreende-se da crítica de Milliet, não apenas o caráter automático das consequências do seu viés cosmopolita de pensar a literatura. Vemos também, o quanto ele procura enquadrar o romance de Clarice em um tipo de imaginação moral que faz parte de suas preocupações intelectuais, quando, por exemplo, retrata a dualidade que Joana expressa, entre a vida íntima e as relações exteriores. Milliet traz à tona denominações que não eram assentadas no paradigma literário anterior, apresentando-as no cenário literário e pondo-as em debate. Tais caracterizações, que se tornariam *paradigmáticas* nas análises da obra de Clarice foram, primeiramente, elaboradas por Milliet. À exemplo dessas leituras sobre o romance, temos a presença da narrativa psicológica, do caráter inacabado, da pessoalidade, da vida interior e da introspecção na escrita de Lispector.

O crítico ressalta o texto poético de Clarice e a linguagem fácil. Para ele, a escritora teria conseguido equilibrar fundo e expressão, utilizando a linguagem poética sem ser hermética, e sem cair nos modismos modernistas. Esse equilíbrio resultaria em uma escrita de tom pessoal e original, que não é exibicionista e nem brilha além da medida, uma originalidade na literatura brasileira. Milliet destaca a semelhança entre a escrita de Clarice com a de autores ingleses e franceses, citando Gide e Morgan. Conforme esse crítico, isso não implicaria em comparações deslocadas. De tal modo, essas aproximações com autores estrangeiros evidencia o aspecto humanista da crítica de Milliet. Para ele<sup>73</sup>, o romance de estreia eleva Clarice Lispector a um plano de absoluto destaque na literatura brasileira, de originalidade de pensamento e estilo.

Milliet descortina percepções de sujeito em Joana, que o hipnotiza com seus anseios e sua personalidade irredutível. Quando criança, Joana cria seu próprio mundo interior, facilitado pela fantasia da infância. Milliet dá destaque a essa contradição entre vida interior e exterior da personagem. Ao se tornar adulta, fica mais difícil para Joana evadir-se do mundo exterior. Milliet observa: “*ligar-se a um homem já constitui mais que uma simples solução exterior.*”<sup>74</sup> Ele argumenta que o ato de possuir é o ato de ser possuído, essa simbiose ocorre na maioria dos seres humanos, mas em pessoas como Joana isso só acontece com revolta e dor: “*ela não aceita a permuta, porque seu temperamento não permite senão o domínio, jamais a sujeição*”<sup>75</sup>. Ao perceber que não se pode possuir as coisas sem que as coisas a possuam, a solução é a preservação do espírito. A dualidade de Joana reside entre o corpo, que segue vivendo

---

<sup>73</sup> Milliet, op. cit., cl.03-04.

<sup>74</sup> Ibid. cl. 02-03-04.

<sup>75</sup> Ibid.



lentamente na realidade imediata, e a experiência do espírito, que possui outro ritmo temporal, e é descrita por Milliet<sup>76</sup> como uma experiência nervosa e sensível.

Milliet centra sua análise em *Joana*, caracterizando-a enquanto sujeito em sua relação com o mundo e os outros: “*e todo seu drama nasce mesmo da contradição, do antagonismo, de seu mundo próprio, cheio de significados específicos, com os mundos alheios ou mais vulgares ou impenetráveis*”<sup>77</sup>. Milliet destaca que os demais personagens não se desenvolvem completamente. Ao utilizar esse argumento, enfatiza o *diálogo interior* enquanto característica importante do livro: “*esse diálogo interior já começa no isolamento da menina sozinha no mundo irreal dos adultos*”<sup>78</sup>. Haveria, portanto, uma falta de comunhão de *Joana*: “*que se preserva da diluição nos outros num temor assustado de perder sua própria vida*”<sup>79</sup>. Desse modo, observamos no ensaio de Milliet outros aspectos que seriam recorrentes nas críticas posteriores: a estrutura não linear do livro, a posição de inadequação de *Joana* em relação ao “mundo exterior”, e a sua frequente afirmação de independência perante às convenções. Para ele, a dualidade dessa experiência é “*sangrenta, nervosa, sensível*”. *Joana* não possui possibilidade de diluição e comunicação, ela é irredutível em sua personalidade “*crystalina e dura*”.

Conforme expressa Milliet, o perigo dessa experiência íntima seria o afastamento da vida sensual e do mundo exterior. Nessa vivência, o presente perde a sua forma, se ausenta ou se confunde com o passado e o futuro. Os capítulos, ajuntados desordenadamente, alternam os fatos da vida de *Joana*, entre infância e juventude. Milliet observa: “*Numa técnica simultaneísta de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensível, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal na expectativa de um vida refeita.*”<sup>80</sup> Nessa especulação temporal, destacamos a aspiração do sujeito proporcionada pela experiência estética, a qual, conforme esse crítico, “*nos torna premonitórios e saudosistas a um tempo*”<sup>81</sup>. Anseio que podemos associar a uma percepção da literatura moderna.

Milliet<sup>82</sup> analisa, ainda, questões concernentes à ficção. A elaboração do real em *Joana* e sua complexa sensibilidade chamam atenção do crítico: “*para essa heroína de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida, não há uma realidade, mas várias.*” Ele destaca a capacidade de Lispector em atribuir significado ao instante. Observamos aqui um prenúncio

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid., cl. 02-04.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Milliet., op. cit., cl.05

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

do que depois se tornaria uma leitura frequente da obra de Clarice: a ideia de epifania. A epifania é uma característica de alguns escritores modernos, como James Joyce. Nela, o aspecto trivial do cotidiano, da vida material e prática, é interrompido por uma experiência transcendental que surge como crise do sujeito. A epifania é entendida pelo crítico literário Lionel Trilling<sup>83</sup> como resultado do interesse da criação estética moderna pela vida cotidiana. Ademais, esse interesse na trivialidade da existência só ressaltaria ainda mais os momentos que transcendem ao aspecto mecanizado do cotidiano e da normalidade. Conforme Trilling<sup>84</sup>, a epifania parte do princípio de que a vida: “*é na maior parte do tempo composta do tédio e da trivialidade de sua rotina, sendo desvitalizada ou paralisada pelo hábito e pelo peso da necessidade*”. Na experiência transcendental da epifania, o sujeito pode olhar para os aspectos de sua vida cotidiana e habitual com estranhamento e choque, tendo certas revelações e desnaturalizações que haviam sido sufocadas pela vida ordinária.

A natureza de Joana se mostra criticamente consciente das convenções devido à dificuldade para se relacionar com os outros, e ao seu próprio anseio de preservar a independência e individualidade. Segundo Milliet<sup>85</sup> Joana é animalmente viva. Para ela, se adequar socialmente é o mesmo que morrer. Joana foge o tempo todo desta morte, analisa o crítico: “[...]mal sabe ela, na sua encarniçada recusa que se está suicidando. Vida e morte são uma só e única coisa, um processo sem solução de continuidade.”<sup>86</sup>

Conforme Milliet<sup>87</sup>, mesmo quando Joana foge estaria sublimando e projetando. O crítico utiliza essas categorias da psicanálise para traçar o perfil da personagem, atribuindo destaque ao conceito de inconsciente. Segundo análise de Milliet, a infância prisioneira de Joana se projeta sem libertação. Ela busca a sublimação através do jogo de palavras que cria, mas que não se liberta devido a inexistência de um terapeuta para o desvendar. Joana não tem amigos, o marido seria um intelectual egocêntrico. Ao amante, ou seja, à figura desviante do romance, ainda consegue contar seu prazer inventivo. Milliet cita a cena em que Joana rompe com o marido, e afirma que somente após isso ela passa a desejar outras fusões, com a natureza por exemplo. Todavia, não ultrapassa os limites do anseio. A solução física é uma viagem, que não trará a libertação, mas uma evasão ilusória. Para Milliet, Joana expressa a complexidade da alma moderna, com desejos de libertação e erigida de recalques.

---

<sup>83</sup> TRILLING, Lionel. Sinceridade e Autenticidade: A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

<sup>84</sup> Ibid., p.103

<sup>85</sup> Milliet, op. cit., cl. 05.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

Essa alma eriçada de recalques tem lugar na teoria moderna da mente e está associada ao conceito de inconsciente. Como em *Perto do Coração Selvagem*, o traço dessa literatura psicológica é dar ênfase à experiência íntima da própria existência. Lionel Trilling<sup>88</sup> entende a autenticidade como critério artístico e como traço da vida pessoal passível de ser intensificado ou reduzido pela arte, a autenticidade está associada ao inconsciente, isso porque haveria a expectativa de que essa literatura ofereça uma estética de sublimação, do elemento espiritual da vida, que ela abarque temas dolorosos da existência e socialmente inaceitáveis. Trilling (2014) aborda a autenticidade como traço da literatura moderna, ela é caracterizada por esse crítico de maneira irônica, ou seja, esta é expressa como uma tentativa de: “*estabelecer uma desconexão entre o falante e seu interlocutor, entre o falante e aquele sobre o qual se fala ou entre o falante e ele mesmo.*” Ao considerar o homem e o lugar que ele ocupa na sociedade, a literatura marcada pela autenticidade é uma provocação, ou é recebida como choque, porque apresenta uma visão menos receptiva às circunstâncias sociais da vida, e concede autoridade moral aos elementos que a cultura desejava suprimir para formar o tecido social, como a desordem, a insensatez e a violência.

Concluindo sua crítica, Sérgio Milliet<sup>89</sup> considera *Perto do Coração Selvagem* a mais séria tentativa de um romance introspectivo na literatura brasileira. Conforme esse crítico, “*pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna*”<sup>90</sup>, uma alma eriçada de recalques. Para ele, Clarice alcança em cheio o problema intelectual e vira do avesso, sem concessão, a vida eriçada de recalques, essa forma de vida associada à repressão de impulsos. Qual seria o papel da literatura para esse sujeito? Depreende-se que essa escrita é uma forma de libertação e sublimação desses impulsos. Reafirmamos, então, que Milliet analisa a escrita de Clarice a partir de uma concepção de sujeito moderno, ressaltando a complexidade psicológica do livro.

Em seguida à crítica de Sérgio Milliet, o renomado crítico Álvaro Lins escreveu o artigo: “*Romance Lírico*”, a fim de tratar sobre a obra da jovem estreante. O artigo foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 11 de fevereiro de 1944. Algumas características elaboradas por Milliet são também expostas por Lins, que acrescenta outros elementos em sua análise. A partir do romance de Clarice, Lins apresenta algumas de suas concepções de sujeito e de mundo, além dos valores literários que lhe são caros. Um desses elementos importantes para pensar as concepções de sujeito, é o debate sobre a impessoalidade da obra. Lins<sup>91</sup> argumenta que a escrita

---

<sup>88</sup> Trilling., op. cit.

<sup>89</sup> Milliet, op. cit. cl. 07.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> LINS, Álvaro. **Romance Lírico**. In: *Jornal de crítica*, 11 fev. 1944. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.

feminina teria algumas características específicas, como a de ser demasiada pessoal. Esse fator tornaria visível, no romance, a personalidade da autora em primeiro plano. Em sentido contrário, por sua vez, a impessoalidade seria a capacidade de diluir traços de personalidade do escritor na obra, de modo que nesta restaria objeto, e não autor. Podemos afirmar, assim, que destacar a pessoalidade da obra é outra forma de afirmar a autenticidade, porém aqui em uma linha de argumentação mais negativa.

Álvaro Lins foi um dos principais nomes da crítica literária no Brasil, grande representante da crítica de rodapé. Entre as décadas de 1940 e 1960, atuou no Jornal *Correio da Manhã* apresentando a obra de jovens estreados, além de tratar de temas literários. Lins já era um crítico conceituado quando escreveu sobre a obra de Clarice Lispector. Ele concebe a posição do crítico como a de quem analisa e julga, uma espécie de intermediário entre obra e leitor, àquele que sabe ler e ensina os outros a ler<sup>92</sup>. Álvaro Lins foi um dos maiores representantes da crítica de ficção no Brasil. Conforme Antonio Candido<sup>93</sup> no ensaio *Sobre um Crítico*, a crítica de Lins tem o poder de fundir sensibilidade e análise. A impessoalidade, a universalidade e a isenção seriam marcas da sua escrita, na tentativa de equilibrar o impressionismo estético e o seu posicionamento político. A preocupação por uma literatura não alheia aos problemas sociais e políticos, do que na obra seria eterno ou contingencial, são conflitos intelectuais que esses críticos enfrentam, atravessando moralmente seus ofícios. Candido destaca em Lins essa contradição, apontando-a como característica moral da crítica literária da época. Conforme Candido, Lins seria um individualista consciente, preservando a literatura do partidarismo e da utilização indevida.

A crítica de Lins tem um caráter impressionista e objetivo, ainda que exponha opiniões subjetivas, impressões e experiências do crítico, que também é leitor. Para Candido<sup>94</sup>, o crítico impressionista é aquele leitor culto que guia outros leitores e estabelece a relação entre leitor e obra, entre a obra e o cotidiano. Segundo Candido: “a crítica de jornal é civilizadora, desbastando o tecnicismo das especialidades para ressaltar o traço que vincula o leitor à experiência da obra”<sup>95</sup>. Outro debate da época seria a ascensão da crítica acadêmica, mais especializada e de circulação restrita, diferente do tipo de crítica que Lins escreve: “*Criticar, então, é mostrar o humano, "ondulante e diverso", sob os caprichos da forma*”<sup>96</sup>. A crítica

<sup>92</sup> Hodas, 2018.

<sup>93</sup> Candido. (1999), “**Sobre um crítico**” [1943]. Remate dos males, Campinas, número especial sobre Antonio Candido, pp. 15-28.

<sup>94</sup> Candido, Antonio. **Crítica impressionista**. 1958. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/viewFile/8635988/3697>> Acesso em: 14/05/2018.

<sup>95</sup> Ibid., p.60

<sup>96</sup> Ibid.

impressionista tem um caráter humanista que se coloca diante de temas ligados à condição e experiência humana, “a crítica detentora de um viés humanista tende a analisar a obra enquanto uma forma de conhecimento que torna a experiência humana concreta dizível e inteligível.”<sup>97</sup> Entretanto, Lins gostava de conceber sua crítica como uma fusão complexa entre as impressões subjetivas e a análise objetiva da obra literária. Para Lins, o crítico é um impressionista e erudito:

Crítica não é só impressionismo, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode se fechar aos limites de um seco objetivismo, não pode ser uma prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências (LINS *apud* HODAS, 2018, p. 124)

Lins é um dos representantes da crítica de jornal, em uma época na qual a crítica acadêmica ganhava força. Por ser o crítico que melhor representava a crítica de rodapé, foi o alvo preferido dos debates travados com os críticos acadêmicos. A crítica para ele, deve respeitar os princípios da individualidade, personalidade e liberdade, isenta de intervenções ideológicas, mas sem cair em formalismos. A crítica também é um processo criativo suscitando novas ideias, desbravando sentidos e leituras do objeto literário.

Assim como seu estilo impessoal, Álvaro Lins<sup>98</sup> valoriza a impessoalidade enquanto atributo dos romances bem escritos e completos em sua finalidade. Sobre *Perto do Coração Selvagem*, Lins segue uma linha analítica discriminatória no que concerne aos papéis de gênero, argumentando que a escrita masculina teria uma tendência natural a ser impessoal. Nesta, haveria maior facilidade de operar o desligamento entre autor e obra, “de tal modo que o expectador só vê o objeto e não o homem.”<sup>99</sup> Para Lins, toda obra pode ser a revelação e a expressão de uma personalidade, porém o autor deve nela se diluir, de tal modo que depois que a obra estiver concluída, o autor ficará “escondido”. Ele associa a impessoalidade à objetividade da escola realista, “um dogma em Flaubert”. Esse tipo de objetividade exigiria que a personalidade do escritor ficasse invisível. Ao tratar dessa questão, Lins afirma que o tipo de literatura impessoal e objetiva, não se ajustaria bem ao “temperamento feminino”, como caracteriza. Para ele, a escola realista não seria propícia a mulheres escritoras, salvo raras exceções do que denomina de “inteligência andrógina”. Lins parece utilizar a demarcação de gênero, com a intenção de justificar seu incômodo com a escrita de tom pessoal encontrada em *Clarice Lispector*. A crítica de Lins ressalta, principalmente, dois aspectos: a pessoalidade e o aspecto de inacabado do romance.

---

<sup>97</sup> Hodas, op.cit., p.122.

<sup>98</sup> Lins, op.cit., cl.02-03.

<sup>99</sup> Ibid.

Conforme o crítico, a escrita feminina está inclinada de modo especial para formas literárias que permitem projeções mais diretas e sensíveis de sua personalidade. De acordo com Lins<sup>100</sup>, nesta escrita haveria uma característica do narcisismo, de se projetar como centro do mundo. Isto significa que a personalidade da autora não se esconde, mas se projeta no primeiro plano, e se eleva acima da própria criação literária. Álvaro Lins associa o temperamento feminino a uma necessidade de lirismo, ao estilo dos livros pessoais de confissões. Acrescenta, ainda, que este traço da escrita feminina seria sufocado pela impessoalidade das escolas realista e naturalista. E de que por isso a forma de expressão seria diferente. Essa argumentação discriminando gênero, que se mostra preconceituosa, revela o incômodo de Lins com esse traço pessoal na escrita. A este tipo de romance moderno, como *Perto do Coração Selvagem*, caracterizado pelo lirismo e poesia, Lins considera adequado nomear de *realismo mágico*. Nessa elaboração, a poesia exterior das coisas não seria suficiente, mas haveria uma necessidade de explorar os fenômenos humanos mais íntimos, a partir de uma visão poética.

Segundo o pensamento de Lins<sup>101</sup>, o que caracteriza o *realismo mágico* é seu caráter de sonho, superposição de realidades, dos efeitos da imaginação e da psicologia: “nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação.” A confusão entre os dois mundos, a necessidade de observação dos aspectos exteriores, e o conhecimento da realidade íntima dos fenômenos humanos causaria uma estranha realidade de ficção. Notamos aqui, traços também apontados por Milliet, como a presença de terminologias que indiquem a vida interior e a valorização da narrativa psicológica.

De acordo com Lins, esse romance moderno teria o atributo de se aventurar nos terrenos das paixões humanas, e da descoberta de um novo mundo psicológico. É ao romance inglês que Lins vai atribuir a capacidade de empreender esse estilo de escrita, que é de aventura poética e psicológica. Nesta tradição, encontram-se alguns escritores representativos como *James Joyce* e *Virginia Woolf*. Mesmo Proust, autor que Lins analisou em outras oportunidades, estaria próximo desse estilo de escrita. Lins afirma que a característica dessa empreitada é: “a união do lirismo com o realismo, do sentimento poético com a capacidade de observação.”<sup>102</sup> Para seu próprio espanto, Clarice seria a primeira experiência original no Brasil desse moderno romance lírico: “Usando, porém, os processos técnicos de *James Joyce* e de *Virginia Woolf*, a

---

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Lins, op. cit., cl. 04.

<sup>102</sup> Ibid.

sra. Clarisse Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana”<sup>103</sup>.

O lirismo do romance moderno, enfatiza Lins<sup>104</sup>, não é uma tendência para o *pieguismo* ou uma interpretação “*cor-de-rosa da vida*”, mas, ao contrário, pode ser uma visão aguda e cruel do mundo. Como exemplo dessa escrita, que entrelaça ficção e lirismo, Lins cita a escritora inglesa Virginia Woolf. Ao enquadrar esse tipo de literatura enquanto tendência feminina, ele deseja provar seu argumento ressaltando as semelhanças entre Virginia e Clarice. Posteriormente em correspondência enviada à Lúcio Cardoso, Clarice disse que iria responder ao crítico que nunca havia lido Virginia Woolf e James Joyce antes de escrever o romance.<sup>105</sup> Conforme Lins, a idade de Lispector, uma “*quase adolescente*”, como denomina, não diminui o fato de que ela foi responsável por inovar em nossa literatura: “*Ao que estou informado, a autora ainda é muito jovem, uma quase adolescente. É uma circunstância que torna ainda mais excepcional a experiência de ficção tentada no seu livro.*”<sup>106</sup> É interessante notar que este crítico fala do romance nos termos de uma experiência de ficção *tentada*. Observação compatível com a característica do inacabamento que ele atribuirá ao romance.

Antonio Candido<sup>107</sup> aponta alguns traços da personalidade de Lins em seu ensaio sobre esse crítico. Para Candido, Lins teria uma escrita que tende ao julgamento e a defesa firme de ideias claras, seu posicionamento surge da tensão entre: “*um espírito de crítico e um temperamento de lutador.*” Lins é sério em sua maneira de escrever, possuindo um policiamento mental em que “*optar, julgar e agir*” fazem parte da sua personalidade: “*de católico inconformado, cheio de dramas e aspirações.*”<sup>108</sup> Conforme Candido, Lins possui: “*a serenidade da inteligência disciplinando a ebulição dos impulsos e o julgamento crítico se compondo segundo as suas linhas de força, numa combinação que tende mais para o julgamento do que para a interpretação ou o comentário.*”<sup>109</sup> Talvez, essas características de personalidade, tenham feito Álvaro Lins afirmar que a leitura de *Perto do Coração Selvagem* o chocou de modo perturbador: “*E pela novidade, este livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que são realmente novas e originais*”<sup>110</sup>.

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Lispector, correspondências, p.43.

<sup>106</sup> Lins, op.cit., cl.04.

<sup>107</sup> \_\_\_\_\_ (1999), "Sobre um crítico" [1943]. Remate dos males, Campinas, número especial sobre Antonio Candido, pp. 15-28.

<sup>108</sup> Ibid., p.21.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Lins, op.cit., p.05

No entanto, Lins<sup>111</sup> reflete que a surpresa não deve perturbar a ponto de excluir o senso crítico. Este crítico reitera os traços que o incomodam, que são os da realidade da obra e da sobreposição da personalidade da autora. Lins afirmaria que o romance, como obra de ficção, estava incompleto e inacabado. Clarice não teria conseguido separar a sua personalidade da realidade da obra: *“Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora.”*<sup>112</sup> Lins não se conforma com a característica pessoal que transparece na escrita de Lispector. De acordo com ele, o romance deve ser visto como obra independente de suas circunstâncias exteriores, então conclui que no romance de Lispector a personalidade da autora estaria acima da obra. Lins atribui, mais uma vez, o que denomina de *superposição da personalidade da autora*, enquanto uma característica do gênero feminino. A partir daí, argumenta que este caráter feminino não deveria dispensar a obrigação, que há em todo autor, de transformar a sua individualidade em obra independente e íntegra em si mesma: *“Mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há em todo autor, de transformar a sua individualidade em obra independente e íntegra em si mesma.”*<sup>113</sup> Portanto, segundo a perspectiva de Lins, Clarice Lispector não teria atingido todo o objetivo da criação literária: *“O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma grande personalidade.”*<sup>114</sup>

Lins<sup>115</sup> afirma que Clarice possui uma personalidade poderosa e original, como está refletida no romance: *“personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível. Há, realmente, alguma coisa de selvagem, de bravio, de incontrolável, na figura humana que ocupa o primeiro plano do romance.”*<sup>116</sup> Para este crítico, os fatos do livro não importam, e não são eles que procura identificar com a figura da autora, mas sim contemplar o ser humano que anima as páginas de ficção. Portanto, o mundo de ficção que possui dentro dela não encontraria expressão no romance tradicional, por isso procurou a forma de romance moderno que lhe era mais adequada: *“aquela que permite a visão do mundo numa atmosfera de sonho, a confusão entre memória e imaginação, a deformação alucinada dos fenômenos sob o efeito da subjetividade de uma natureza humana original”*<sup>117</sup>.

---

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Lins, op. cit. cl.04-06.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., p. 05-06

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.



Sobre o mundo de ficção, Lins<sup>118</sup> argumenta que, apesar do amadurecimento de espírito precoce e da inteligência acima da idade, a jovem escritora ainda não teria a experiência vital necessária ao romancista para a realização do romance. Partindo dessa observação, ele aponta que Clarice apela, de modo excessivo, para os recursos da poesia, de maneira oposta aos da ficção: “*O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia e, sim, com o lirismo da ficção.*”<sup>119</sup> É como se o excesso de lirismo da poesia impedisse uma objetivação da experiência literária. Candido<sup>120</sup> analisa que Lins sempre foi um melhor crítico de ficção do que de poesia, tendo em vista seu temperamento: “*na análise da poesia, a intervenção da inteligência em demasia pode atrapalhar*”<sup>121</sup>. Mesmo sendo narrado em terceira pessoa, *Perto do Coração Selvagem* é estruturado a partir das impressões da personagem que apreende o mundo exterior, num processo de subjetivação do mundo, imerso em tensões. Talvez, por isso, Lins põs em questão a objetividade da obra. Conforme Lins, o romance de Clarice perde seu ponto de apoio e se afasta do seu centro de equilíbrio: “*Perde o seu contacto com a terra, com o animal humano*”<sup>122</sup>, afirma ele.

Lins comenta que a primeira parte do romance está melhor construída em termos de ficção. Já na segunda parte, as situações se tornam vagas e indistintas. Todavia, ele declara que os melhores capítulos, que são *A Pequena Família* e o *Banho*, estão contidos na segunda parte, constituindo os momentos culminantes do livro. Conforme o argumento do crítico, depois desse ponto, o romance começa a se perder de modo irremediável. Para ele, Clarice lançou problemas que não conseguiu resolver em termos de ficção. O sentimento de Lins, foi que Clarice ficou embaraçada em seu próprio labirinto, e já não sabia como acabar o livro. E na verdade, o livro estaria inacabado e incompleto como romance.

Assim como Sérgio Milliet, Álvaro Lins destaca a falta de linearidade temporal e espacial como uma das dificuldades do romance. Ele se vale dos termos utilizados para analisar a linguagem *proustiana* sobre memória, e a colocação do espaço e do tempo no plano da descontinuidade. Lins considera que, apenas em alguns momentos, Clarice teria alcançado um efeito admirável na arte de inserir o passado no presente, de confundir os dois tempos com o devido ajustamento: “*um efeito admirável na arte e inserir o passado no presente, de confundir*

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Lins, op. cit., cl. 06.

<sup>120</sup> Candido, op.cit, 1999, p.21.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Lins,op. cit., cl.06.

*os dois tempos, como Joyce, mas em outros sucedeu que as situações se recusavam ao devido ajustamento.*”<sup>123</sup>

Outro ponto que Lins<sup>124</sup> destaca em sua análise é o ambiente do romance, de que ele causa mais impressão por situações isoladas do que pelo conjunto. Conforme este crítico, faltaria ao romance a criação de um ambiente estruturado e definido, em que os personagens pudessem ter existência como seres vivos, tendo em vista que só Joana parece ter uma existência real. Ele afirma que a arte do romance é um espelho da vida. No romance psicológico este espelho é partido, e o objetivo do romancista é dar unidade aos fragmentos. Para Lins, há pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que, com certeza, Clarice poderia escrever posteriormente. Lins parece comunicar que o tempo e a experiência de escrita fariam Clarice sanar os problemas que ele apontou.

Por fim, Álvaro Lins explicita que há em Clarice forças interiores que definem o romancista, ele cita algumas: “*a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência.*”<sup>125</sup> Além dessas qualidades, Clarice possui audácia em sua escrita: “*na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo de palavras*”<sup>126</sup>. Conforme Lins, o recurso mais utilizado por Clarice seria o monólogo interior e a reconstituição do pensamento em vocábulos, isso a faria, as vezes, apelar para o verbalismo. Lins conclui que o verbalismo seria uma solução fácil para quem opera dentro da complexa e difícil arte do romance. Na crítica de Lins, notamos certo desconforto com o excesso de lirismo, a pessoalidade, o caráter do inacabado, entre outros aspectos que ele atribui ao romance de Clarice Lispector.

Antônio Candido, um dos críticos mais importantes da nossa literatura, escreveu sobre *Perto do Coração Selvagem*, em 1944. Ele publica dois artigos no *Jornal da Manhã*, em sua coluna *Notas de Crítica Literária*. O primeiro artigo, intitulado “*Língua, Pensamento e Literatura*”, foi publicado em 25 de junho de 1944, e o segundo, “*Perto do Coração Selvagem*”, em 16 de julho de 1944. Esses artigos foram reunidos e revisados sob o título: “*Uma tentativa de renovação*”, publicado no livro *Brigada Ligeira*, em 1945. Posteriormente foram republicados e novamente revisados, no livro *Outros Escritos*, de 1970, sob o título do famoso artigo: “*No Raiar de Clarice Lispector*”.

---

<sup>123</sup> Ibid., cl.06.

<sup>124</sup> Ibid., 07.

<sup>125</sup> Lins, op. cit. cl.08.

<sup>126</sup> Ibid.

No primeiro artigo que publica, *Língua, Pensamento, Literatura*, Candido<sup>127</sup> problematiza a necessidade de renovação da literatura brasileira, afirmando que haveria certo conformismo estilístico por aqui. Para ele, a reforma do nosso pensamento literário deveria começar pelo forjamento de uma expressão adequada. Faltaria ao português se tornar uma língua polida pelo pensamento, uma língua suficientemente pensada. Ele utiliza a metáfora de que os vocábulos são como seixos do rio, que vão sendo polidos ao longo dos anos pela corrente do pensamento. Uma língua *pensada* proporciona uma inteligência real, criação estilística e densidade de pensamento: “*aquela capacidade de pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência[...]*”<sup>128</sup>. Neste tipo de literatura, o romancista não dissocia o pensamento da sensibilidade. Para caracterizar essa escrita, este crítico utiliza as expressões: “*maturidade de pensamento e força de criação*”, “*profundidade psicológica*”, “*espontaneidade afetiva*”, enquanto atributos para fazer da língua o instrumento de pesquisa e descoberta.

Cândido<sup>129</sup> realiza uma análise crítica sobre as produções literárias modernas no Brasil, até meados da década de 40. Ele cita exemplos de nomes como José Lins do Rego e Jorge Amado, afirmando que são grandes escritores que proporcionam leituras prazerosas, porém, limitadas em relação ao que ele sugere acerca da renovação literária. Conforme Candido, nesses escritores não haveria uma densidade de pensamento, ou seja, a capacidade de pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência. O romancista sugerido pelo crítico, deve enxergar o mundo segundo um único movimento de sensibilidade, que significa maturidade de pensamento e força de criação, além de maturidade psicológica.

Na análise de Candido,<sup>130</sup> em quase todos os romancistas brasileiros falta a justeza de expressão, que seria a capacidade de fazer da língua um instrumento de pesquisa e de descoberta. A expressão desses escritos pode ser plástica e bonita, entretanto, não ajuda o leitor a penetrar melhor e mais fundo na vida e nele mesmo. Esse movimento entre pensamento e sensibilidade, depende de uma tradição histórica e intelectual. Dentro da nossa literatura, cada um se exprimiu conforme seu talento, mas não houve aprofundamento da expressão literária. A qualidade dos romancistas de 30 foi o vigor e desenvoltura com que se apropriaram dos vocábulos e das construções, adaptando-as à seus temperamentos literários expansivos. Porém, ninguém aprofundou a expressão literária, ninguém disse mais e melhor que Machado de Assis e Aluísio Azevedo. Ninguém demonstrou uma força mental, além de física e emocional. De

---

<sup>127</sup> CANDIDO, Antonio. Língua, Pensamento, Literatura. **Folha da Manhã**. S. Paulo, ano XIX. n. 6220. 25 Jun. 1944. Notas de Crítica Literária, p.7, cl.01.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Candido, op.cit.

acordo com este crítico, haveria aqui, a falta de uma literatura que fizesse com que o leitor penetrasse mais fundo na vida, e nele mesmo<sup>131</sup>.

Candido<sup>132</sup> exemplifica algumas tentativas na nossa literatura de produzir algo no sentido de aprofundamento da expressão, como em *Macunaíma* de Mario de Andrade e, em alguma medida, em *João Miramar* de Oswald de Andrade e Graciliano Ramos. O que Candido sugere é a contribuição do pensamento, uma criação superior do espírito, que faz a obra de arte durável. Nela, o movimento pensa tanto o material verbal, quanto a ficção, transpondo a afetividade e a observação para a síntese de ambas, de acordo com a cultura e a consciência de mundo. Debate comum na época é sobre o papel da literatura e sua relação com a sociedade, o cenário estabelecido é o de uma literatura que gira em torno de um tema específico, à exemplo de temas como o regionalismo ou das explícitas denúncias dos problemas sociais.

Segundo o argumento elaborado por Cândido, para que a literatura se torne grande, seria necessário: “*que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado*”<sup>133</sup>. Essa é a dupla corrente com a qual são feitas as obras primas, as quais fornecem uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura. O que pareceu incomodar Lins na escrita de Clarice, “*palavras demais*”, é o que Candido ressalta em termos de linguagem, ou seja, enquanto possibilidade de se pensar efetivamente o material verbal.

Em seu ensaio, Candido conclui que na literatura publicada no cenário brasileiro não há o tipo de exploração vocabular que representa a verdadeira aventura da expressão. Normalmente, o escritor se contenta com as posições já estabelecidas: “*raramente procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias*”<sup>134</sup>. Após esses apontamentos, Cândido justifica seu choque ao se deparar com *Perto do Coração Selvagem*: “*tive verdadeiro choque ao ler recentemente um livro publicado já há alguns meses, mas que só agora me caiu sob os olhos.*”<sup>135</sup> Candido afirma que o romance de Clarice Lispector é diferente e que, até então, ela era uma escritora completamente desconhecida para ele: “*Quero referir-me ao romance diferente que é Perto do Coração Selvagem da sra. Clarice Lispector, escritora completamente desconhecida para mim, da qual não tenho a mais leve informação*”<sup>136</sup>. Candido enxergou o romance de Clarice como uma tentativa impressionante de renovação da nossa literatura. Essa

---

<sup>131</sup> Candido, op. cit, cl. 03-05.

<sup>132</sup> Ibid

<sup>133</sup> Ibid., cl. 06-07.

<sup>134</sup> Candido, op.cit. col.07

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

tentativa empreendida, é a de levar a nossa língua a domínios pouco explorados, fazendo-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério. Nessa perspectiva, a ficção se torna um instrumento real do espírito, “*apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente*”<sup>137</sup>. É nessa expectativa que Candido se coloca perante a estante, e afirma: “*A que ponto a escritora consagra o seu talento, procurarei investigar no próximo artigo*”<sup>138</sup>.

Antonio Candido<sup>139</sup> inicia o próximo artigo, intitulado *Perto do Coração Selvagem*, em que analisa o romance em si. Ele segue a linha argumentativa anterior, de que há na nossa literatura certo conformismo estilístico, pois os escritores têm preferido até então um caminho habitual, uma rotina mediana, honesta e sólida. Nessa *bitola comum da arte*, o artista reprimiria seus impulsos originais para se adequar a rotina. Entretanto, para Candido, Clarice procurou uma via acentuadamente sua: “*preferindo o risco da aposta à rotina do ramerrão*”<sup>140</sup>. Para ele, ao fazer essa tentativa, Clarice deu a nossa literatura moderna um romance de tom mais ou menos raro: “*se não valesse por outros motivos, o livro de Clarice Lispector valeria como uma tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito*”<sup>141</sup>. Sobre a originalidade da obra, o crítico comenta: “*Original, não sei até que ponto será. A crítica de influências me mete certo medo, pelo que tem de difícil e sobretudo de relativa e pouco concludente*”<sup>142</sup>. Provavelmente, ele se refere às comparações que Lins estabelece entre Clarice, Virginia e Joyce. Essas possíveis inspirações estrangeiras não agradam Candido: “*se deixarmos de lado as possíveis influências estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é performance de melhor qualidade.*”<sup>143</sup>

Candido aponta que Clarice quebrou a rotina na escrita, buscou novas formas de estilo e expressão. O crítico justifica que não é possível exprimir certa densidade afetiva e intelectual sem quebrar os quadros do hábito, do trabalho mecanizado, criando imagens novas e associações diferentes das comuns. Clarice evitou esses quadros habituais ao identificar o cotidiano como um mundo de aventuras: “*A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre sempre caminho para mundos novos.*”<sup>144</sup> A escrita de Clarice, segundo Candido, é um protesto contra o hábito, de forma

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> CANDIDO, Antonio. *Perto do Coração Selvagem*. **Folha da Manhã**. S. Paulo, ano XIX. n. 6237. 16 Jul. 1944. Notas de Crítica Literária, p.7.

<sup>140</sup> Candido, op. cit. cl-01-03.

<sup>141</sup> Candido, op. cit. cl-01-03.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Ibid., cl.01-07.

similar à Proust e Poe. Pois Clarice aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e cria um mundo a partir de suas emoções e interpretação. A meta de sua escrita seria buscar o sentido da vida, penetrar no mistério, “[...] *Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas*”<sup>145</sup>.

Candido<sup>146</sup> afirma que se denominava *análise* esse tipo de romance com um tempo mais psicológico, em que se busca compreender as paixões humanas. Entretanto, para a literatura contemporânea, essa não seria a nomenclatura adequada. Pois esses romances contemporâneos com teor psicológico, preocupados mais com a essência que a existência, com o ser do que o estar seriam melhor designados como *romances de aproximação*. Seu campo ainda é a alma e as paixões, porém são contrários à ideia de análise, já que a escrita se daria através da identificação do escritor com o problema, não apenas de uma relação bilateral sujeito-objeto. Nesse sentido, o romance de Clarice teria um ritmo “*de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea*”<sup>147</sup>. O tempo cronológico não faz mais sentido, o presente é estranho, confundindo algo que já aconteceu com o que ainda irá acontecer. A narrativa se desenvolve na infância e vida atual. Esses processos são conscientes e escolhidos para constituírem a atmosfera do livro. Assim, os problemas encarnados pelos personagens parecem intemporais, seguindo um ritmo de duração interior.

Conforme Candido<sup>148</sup>, no capítulo *O Banho*, descobrimos que Joana é diferente, mas não sabemos o motivo. O destino de Joana é procurar acercar-se do selvagem coração da vida, e isso é dúbio, pode ser um céu ou inferno especial. Normalmente, é um inferno especial porque nunca alcançamos. O anseio que move a personagem é quase uma variação do suplício de Tântalo: “*Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se por aquelas “formas vãs e aparências, de que o poeta julgou ter se libertado*”<sup>149</sup>. Citando uma passagem do livro, na qual Joana diz: “*eu posso tudo*”, Candido afirma: “*a pobre Joana nada pode, como todos nós*”<sup>150</sup>. Mas a virtude da protagonista seria a de recusar as aparências e lutar por esse estado inefável: “*porque no coração selvagem da vida pode-se o que quer, quando se sabe querer*”<sup>151</sup>.

---

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid., 01-08.

<sup>147</sup> Candido, op. cit. cl-01-08.

<sup>148</sup> Ibid., cl.04-05.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid.

Sobre as facetas do eu de *Joana*, afirma Candido: “*Como todos os de sua estirpe, - insatisfeitos e obstinados aventureiros dentro do próprio eu[...].*<sup>152</sup>” O drama de Joana é o de Tântalo, sempre buscando tocar o alvo e sentindo-o escapar. Para Joana isso não é desesperador, mas a própria razão de ser da vida: “*Única. Joana pode ser considerada má no sentido em que segue a ética da unicidade*”<sup>153</sup>. Os outros nada valem para ela, o que vale é seu corpo, a sua alma, porque ela é única e só. Em torno de *Joana* está a solidão de quem encontra a felicidade no antagonismo com o mundo. Todavia, Candido<sup>154</sup> ressalta que assim como a vida, esse é um romance de relação, sendo impossível a glória advinda apenas do isolamento. A esse tipo de glória só têm acesso os anormais, loucos e desadaptados. Joana vive em contato com seus semelhantes, saindo do casulo para se envolver em outros destinos. Para Cândido<sup>155</sup>, o isolamento de Joana entra em conflito com as limitações impostas pela vida. Ela perde um pouco de sua supremacia, porém, ainda assim tenta se libertar de todas as interferências externas para buscar de novo a solidão.

Cândido<sup>156</sup> observa que uma constatação é imposta a Joana: os outros vivem mais que ela porque são capazes de esquecer. Ela descobriria que os demais personagens são mais autênticos e vivem mais, como *Lídia* e a *Mulher -da-voz*, personagens femininas que contrastam com Joana. Candido afirma que Joana é vitalmente uma fraca, entretanto “*à sua frente se abrem às campinas que os outros não veem, abre-se uma noção de plenitude pela auto-realização, que vai lhe permitir (quando?) a vitalidade definitiva de um cavalo novo, perto do selvagem coração da vida*”<sup>157</sup>.

Candido<sup>158</sup> considera que *Perto do Coração Selvagem* tem a atmosfera das grandes obras, ainda que não seja uma: “*mas poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em boa parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer.*” Assim como Lins, Candido aposta com mais entusiasmo no futuro de Clarice como escritora. Ele elogia a intensidade com que a jovem sabe escrever e a sua rara capacidade de vida interior. Para Candido, esses atributos poderão fazer dela: “*um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização*”<sup>159</sup>.

---

<sup>152</sup> Ibid. cl. 05-07.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Candido, op. cit., cl.04-05.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ibid. cl.05.

<sup>159</sup> Ibid.

Neste primeiro momento, a crítica publicada sobre *Perto do Coração Selvagem* aponta traços relevantes para pensar a imaginação literária da época. Como vimos, a surpresa é uma reação comum nas três críticas. Nota-se, a necessidade de classificar o romance enquanto novo referencial dentro da literatura brasileira. Mas não há um consenso entre eles de qual lugar o romance ocupa. Isso nos leva a crer que a tentativa de classifica-lo é um dos motivos de ficarem surpresos. Como tentaremos demonstrar a seguir.

### **1.2. Considerações sobre os efeitos da obra e da reação crítica: Tentativa, choque e surpresa**

Os críticos manifestaram os enquadramentos do romance, as limitações ao estilo da escritora, até que ponto o romance inovou ou errou, quais as dúvidas ou os aplausos pertinentes. Todavia, a crítica, ao mesmo tempo que fala sobre a obra de arte, também diz muito acerca de quem a escreve, e da imaginação literária e moral da sociedade. Esse momento pode ser visto como o ritual de passagem e de inserção da escritora no cenário literário. Foi realmente impressionante que os principais críticos da época escrevessem sobre a obra de uma jovem estreante e desconhecida.

Todos consideraram a obra como uma surpresa, destacando suas características que iam contra o paradigma literário da época e elogiando sua inovação. Notamos, a partir dessas caracterizações, alguns apontamentos que envolvem concepções do sujeito sendo observados pela crítica. A leitura de *Perto do Coração Selvagem* provocou nos críticos choque e algum desconforto. Isto foi expresso por eles: Sergio Milliet<sup>160</sup> considera a obra uma descoberta, uma injeção de emoção, tendo em vista que faltaria entre os consagrados algo que lhe causasse interesse vívido. Álvaro Lins<sup>161</sup> disse que a novidade do romance lhe provocou uma surpresa perturbadora, surpresa das coisas novas e originais. Antônio Candido<sup>162</sup> afirma que teve verdadeiro choque ao ler o romance, porque a autora fez da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias.

Conforme Candido,<sup>163</sup> a literatura de 1930 não havia adquirido a qualidade da exploração vocabular, da ficção como instrumento real do espírito. O contexto para a reação da crítica à *Perto do Coração Selvagem* foi o contraste com a predominância da denominada “*literatura social*” ou “*material*”. Se é que se pode reduzir a tais designações, é importante

---

<sup>160</sup> Milliet, op. cit., 1944.

<sup>161</sup> Lins, op. cit., 1944.

<sup>162</sup> Candido, op.cit., 1944.

<sup>163</sup> Candido, op.cit., 1944.



destacá-la enquanto tipo de literatura em que o tema tratado na obra tem ampla visibilidade. Sérgio Buarque de Holanda<sup>164</sup>, no ensaio *Tema e Técnica* (1950), trata um pouco sobre a tradição literária que predominava no Brasil quando o romance de Clarice foi publicado. Segundo ele, os romances regionais ganhavam validade pelos temas que abordavam, como se seus conteúdos fossem relevantes por si mesmos, sem maiores considerações estéticas. Esse empreendimento se justificava pelos temas que pretendiam ser brasileiros, com a intenção de estabelecer uma arte nacional legítima. Essas obras estavam engajadas com algum objetivo externo, como a denúncia dos problemas sociais, ou em formar determinada fantasia de nação e de realidade social. Portanto, comprometidas com concepções de identidade nacional.

Dentre as características diferentes ao paradigma literário, a escrita psicológica e introspectiva de Clarice seriam dois traços ressaltados pela crítica que denotam a surpresa. A partir disso, Milliet<sup>165</sup> comenta sobre o diálogo interior, as várias realidades que compõem o romance, a dificuldade de comunicabilidade de Joana, e de como os outros personagens parecem apenas esboçados. Nesse sentido, Álvaro Lins<sup>166</sup> trata acerca do atributo da personalidade, de que a personalidade da autora se sobressai e fica acima da obra, de que os outros personagens não têm existência real. Candido<sup>167</sup> também desdobrou essas características, ressaltando o monólogo interior, a dificuldade de relação de Joana com os outros, da busca interior da personagem. Este crítico destacou que há nessa literatura uma identificação do sujeito autor com o objeto, e não apenas uma relação bilateral. Nesse mesmo viés, Trilling<sup>168</sup> ressalta a possibilidade de que o autor busque, com autonomia, sua autenticidade pessoal. Essa autenticidade teria relação com o que público espera desse tipo de arte, que ela possa chocar, provocar o lugar-comum. Nesta literatura, há o objetivo de autodefinição do artista, assim como o objeto artístico que ele cria. Essa seria uma das indicações do valor moral conferido a autenticidade na literatura. Em todo caso, nessa relação, a escrita não está preocupada em agradar ao público, inclusive, pode até desdenhá-lo com toda a sutilidade e performatividade. A autenticidade está associada à personalidade da obra literária porque nela: “*o artista busca sua autenticidade pessoal em sua autonomia – seu objetivo é ser capaz de autodefinir-se tanto quanto o objeto artístico que ele cria*”<sup>169</sup>. Quanto ao público, espera-se uma comunicação, ainda que a obra de arte seja hostil e desagradável ela deve cumprir sua função de entregar o que o público precisa, de obter autenticidade: “*da qual o próprio objeto é modelo e o artista, exemplo*

<sup>164</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. (2015). *Tema e técnica*. *Remate De Males*, 9, 177-179.

<sup>165</sup> Milliet, op. cit., 1944

<sup>166</sup> Lins, op. cit., 1944.

<sup>167</sup> Candido, op.cit., 1944.

<sup>168</sup> Trilling, op. cit. 2014.

<sup>169</sup> Trilling, op. cit., p. 113.

*peçoal*”<sup>170</sup>. Quando indagada sobre o aumento de leitores e de sua popularidade na última entrevista que concedeu, Clarice disse não saber o motivo pois: “*que eu saiba nunca fiz concessões*”<sup>171</sup>.

Sergio Buarque de Holanda<sup>172</sup> apontaria que é pelo caminho indicado por autores como Clarice Lispector, em *Perto do Coração Selvagem*, que poderia se dar a renovação da arte do romance brasileiro. Conforme Buarque de Holanda, aqueles que veem na arte um veículo de ideias, podem visualizar a “moldura” como pertencendo ao domínio da técnica, transformando-a num fator suplementar da criação literária. Assim, de acordo com ele, acentuar o apelo à técnica não significa preferir o formalismo ou esteticismo, algo que represente um engessamento à capacidade criadora, mas ao contrário: “*é possível imaginar uma forma consubstancial à matéria, seja em Joyce ou em Proust, pela deliberada superação das técnicas materiais*”<sup>173</sup>. A novidade destacada por todos os críticos em relação à *Perto do Coração Selvagem*, inclusive em críticas posteriores como a de Holanda, demonstra que o romance rompeu com o habitual e por isso provocou, quebrou a rotina da escrita literária no Brasil. A riqueza que esta ruptura despertou pode ser observada dialeticamente, já que o novo dialoga com a tradição e, ambos, demonstram concepções caras ao imaginário moral e social de transformações. Conforme Trilling<sup>174</sup> a imaginação moral de uma sociedade abrange uma mistura de sentimento, hábitos, costumes, gostos e aspirações.

O gênero romance pode ser um agente influenciador da vida moral, pois envolve o leitor nela. Essa imaginação moral a que nos referimos transcende o moralismo dogmático, tendo em vista que considera as contradições, perigos e paradoxos do que seja viver a vida moral. A literatura pode ser um campo em que se observa as disputas das diferentes concepções da imaginação moral e das mudanças que ocorrem aos poucos. Podemos considerar como imaginação moral: “*a vida moral como sendo condicionada por uma cultura específica, detalhes da crença, do pensamento e do comportamento que distinguem a moral de determinada época da moral de outra*”<sup>175</sup>.

A partir dessas ambivalências, Trilling<sup>176</sup> propõe a ideia de que, em determinado momento da história, a vida moral da Europa acrescentou a si mesma um novo elemento: o

---

<sup>170</sup> Ibid. p.113.

<sup>171</sup> LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. Entrevistador: Julio Lerner. Youtube, 10 dez. 2020. Disponível em: Panorama com Clarice Lispector. Acesso em: 08 mai. 2023.

<sup>172</sup> Holanda, op. cit., p.178-179.

<sup>173</sup> Ibid, p.178

<sup>174</sup> Trilling, op. cit. 2014.

<sup>175</sup> Trilling, op. cit., p. 11.

<sup>176</sup> Ibid.

estado ou a qualidade do eu que se denomina autenticidade. Um dos indícios dessa inquietação com a autenticidade, está na preocupação de alguns escritores com questões pessoais em suas obras, ou seja: “*com o próprio eu e da dificuldade de ser verdadeiro para com ele*”. A autenticidade é um traço da vida moderna que, ao se transformar em estética literária, ressalta alguns aspectos, como o homem e o lugar que ele ocupa na sociedade, e a falta de receptividade às convenções sociais. Há expectativa de que essa literatura instigue uma superação da inautenticidade pessoal, tendo em vista que todos nós que ocupamos um lugar na sociedade vivemos a inautenticidade partilhada: “*Todas as outras pessoas, toda a comunidade que toma de cima a baixo a escala da consciência, compõem o inferno da inautenticidade reconhecida e experimentada*”<sup>177</sup>, conforme Trilling, à exceção seriam: “*os loucos, os pobres, os violentos*”. A literatura que trata da autenticidade concede autoridade moral aos elementos que a cultura civilizatória deseja suprimir para formar o tecido social, como a violência, desordem e insensatez.

Em *Perto do Coração Selvagem*, Joana demonstra uma aventura da possibilidade de apreensão de si. O monólogo interior, marcado pelo teor psicológico, demarca a busca da personagem. Ao mesmo tempo que ela coloca tudo em aberto, está se chocando com as coisas. Sempre uma abertura para uma experiência, uma possibilidade de se situar. Trilling<sup>178</sup> destaca que há na literatura moderna expectativas pela busca de um sentimento primordial do ser, que aqui podemos denominar de impulso ou pulsão, espera-se que a obra de arte ofereça a substância espiritual da vida. Tais expectativas modificaram, para os autores que a partilham, a relação que pretendiam estabelecer com o seu público, pois estavam menos preocupados em agradá-lo ou reforçar convenções morais. Este é o sentimento que trouxe do estado de selvageria, um tipo de sublimação que causa prazer e dor. Espera-se do artista que ele ofereça esse sentimento do ser através da dor. Nesses moldes de expectativa, a obra de arte seria autêntica por si só, porque pode incorporar temas dolorosos ou socialmente inaceitáveis, a compreensão dos processos da sociedade e da alienação que esses processos causam. Como explicitado, quanto ao público, espera-se que ao se comunicar com a obra de arte, mesmo que esta seja desagradável ou hostil, ele seja afetado pela autenticidade que a obra de arte representaria. Essa obra de arte autêntica pretende, assim, revelar e provocar nossa inautenticidade, nos intimando a superá-la.

Observamos, através das obras literárias e da provocação em crítica literária, a possibilidade de conceber a literatura contra a visão unívoca ou maniqueísta da vida moral.

---

<sup>177</sup> Ibid. p. 116.

<sup>178</sup> Ibid.

Como uma atividade que considera, de maneira mais plena, as particularidades e complexidades que envolvem as coisas. Temas como a neurose, preconceitos, conflitos e tragédias são tratados pela literatura, com forte apelo polissêmico<sup>179</sup>. Inclusive, com a participação também de elementos considerados subversivos a partir de um prisma convencional. A leitura de romances com tal proposta explora ainda mais a dimensão lúdica que seu ato envolve, e torna possível alguns desprendimentos para se pensar com liberdade o estado moral de si próprio e da sociedade.

Nesse sentido, diante das indicações que o cenário da recepção do romance apresenta, podemos pensar a compreensão de obras inaugurais em literatura como uma possibilidade de trazer novos significados de realidade, estabelecendo uma relação dialética entre antigo e novo, Conforme Hans Robert Jauss<sup>180</sup>: *“As obras literárias são mais ou menos permeáveis a acontecimentos da realidade histórica, em função do gênero a que pertencem ou do estilo dominante de sua época.”* A obra possui relação com a realidade, mas também forma uma própria, elas concentram em sua forma literária uma influência social. A função social da obra é que ela se dirige a um público, a uma recepção: *“[...]a criação literária destina-se a uma recepção. Produzindo nela a sociedade na qual se dirige: o estilo é sua lei, através do reconhecimento do estilo podem assim ser revelados aqueles a quem se dirige.”*<sup>181</sup> A obra possui uma forma histórica, que faz apelo a interpretação ao longo dos anos e na época em que foi publicada.

Outrossim, Jauss<sup>182</sup> analisa que a obra de arte perdura além do contexto social em que surge, ela permanece na medida em que age, incluindo o que se cumpre na própria obra e também o que acontece na consciência que a recebe, ou seja, quando faz apelo a interpretações e significados. A literatura como provocação verifica a historicidade da obra não apenas na sua função representativa ou expressiva, mas também, em seu efeito. Na interação que a obra estabelece com a humanidade, há um trabalho permanente de compreensão e reprodução daquilo que o passado nos legou. A historicidade da obra literária é a interação entre produção e recepção, reprodução crítica e dialética do antigo. A função da obra literária é vista não como mimeses, mas como dialética, *“como meio de criar e transformar a percepção; meio privilegiado de formação de sensibilidade.”*<sup>183</sup> Até o crítico, antes de sua reflexão sobre a obra,

---

<sup>179</sup> TRILLING, LiONEL. *Costumes, Moral e Romance*. In: *A Imaginação Liberal: Ensaios sobre a Relação entre Literatura e Sociedade*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. Cap. 12, p.249-265.

<sup>180</sup> JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p.41.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>182</sup> Jauss, op. cit.,

<sup>183</sup> Jauss, op. cit., p. 47-48.

ele é um leitor. O leitor não é elemento passivo, ele contribui para fazer a história: “*A sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a passagem de uma recepção passiva a uma recepção ativa. Sendo este o campo da experiência do leitor.*”<sup>184</sup>”

Jauss<sup>185</sup> explicita ainda que a historicidade da literatura significa uma dialética entre obra, público e obra nova, na relação entre mensagem e destinatário, entre pergunta e resposta, entre problema e solução. A perspectiva estética da recepção permite atentar para o diálogo entre obra e público que constrói uma continuidade, não havendo uma oposição entre aspectos históricos e estéticos, mas a ligação entre a experiência de hoje e as obras do passado: “*A estética da recepção permite que relacionemos a arte do passado com a arte do presente e os valores tradicionais com a nossa experiência atual da literatura.*”<sup>186</sup> A obra de arte continua exercendo efeito na posteridade quando é apropriada por leitores ou autores que pretendam imitar, ultrapassar ou recusar: “*A literatura como conexão de acontecimentos, constitui-se no horizonte de expectativa da experiência literária de leitores, críticos e autores, contemporâneos ou posteriores.*”<sup>187</sup>”

Conforme reflete Olga de Sá<sup>188</sup>, a partir da perspectiva de Jauss, ainda que se analise uma obra de acordo com os níveis de surpresa e originalidade, não se deve pensar essas características apenas a partir de um viés puramente formalista. Isso significa considerar, também, os critérios da recepção, de como será o impacto da obra em seu destinatário e no horizonte de expectativa estabelecido, ou seja, de como provocará seu leitor. Esse impacto é um fenômeno dinâmico que altera as relações e reajusta o horizonte de expectativa, essa perspectiva não considera apenas o estranhamento e a novidade da obra, mas o seu efeito no panorama cultural. O nascimento da obra literária está relacionada com seu público, suas expectativas e sua capacidade de acolhimento ou rejeição da obra, numa relação entre obras literárias e fatores sociais e históricos. Considerando essa relação dinâmica, a obra literária tem sua relação com o passado, mas também a possibilidade de sugerir e provocar sobre o futuro, afetando a construção da sociedade.

De acordo com Jauss<sup>189</sup>, a distância estética ocorre entre o horizonte de expectativa pré-existente e o surgimento de uma nova obra que, em sua recepção, pode provocar uma mudança

---

<sup>184</sup> Ibid., p.97.

<sup>185</sup> Ibid.,

<sup>186</sup> Ibid., p. 64.

<sup>187</sup> Ibid., p.64

<sup>188</sup> Sá, op. cit.

<sup>189</sup> Jauss, op. cit.

de horizonte. Nessa recepção, a distância estética e sua objetivação são observadas através das reações do público e os juízos da crítica, as experiências de leitura podem ser familiares ou virem à tona pela primeira vez, a recepção da obra pode ser bem sucedida, de compreensão imediata ou posterior, rejeitada, aprovada por alguns indivíduos ou pela maioria, etc. Para Jauss<sup>190</sup> (1994) observa-se o modo como uma obra literária corresponde à expectativa do seu primeiro público, desapontando-o, ultrapassando ou contradizendo, para perceber seu valor estético. Tal teórico nos leva a refletir que, quando há uma grande distância entre o horizonte de expectativa pré-existente e a obra nova, significa que a consciência receptora é obrigada a reorientar-se a um horizonte desconhecido. Por outro lado, quando a obra está de acordo com o gosto dominante nada suscita no horizonte de expectativa. A obra nova pode suscitar perplexidade, admiração ou choque. O objetivismo redutor liga o sucesso da obra ao cumprimento das expectativas do modelo de literatura estabelecido, entretanto, a obra inovadora tende a surpreender o seu público. Notemos o quanto a crítica de jornal polemizou sobre a estrutura do romance de Clarice, se ele se enquadraria ou não neste gênero.

Assim sendo, a reconstituição desse horizonte de expectativa sinaliza o caráter histórico da estética da recepção. Tanto na investigação daquilo que a obra implica em relação ao presente e ao passado, bem como acerca da compreensão dos possíveis horizontes de expectativa experienciados por seu público. A contribuição da *teoria estética da recepção* é que ela possibilita compreender o sentido e a forma da obra. Sendo assim, há uma substituição da história da recepção das obras para uma história literária, enquanto história de acontecimentos. Conforme Jauss<sup>191</sup>: “*a recepção passiva do leitor e do crítico se transforma em recepção ativa do autor e numa nova produção*”. Desse modo, nesse processo, a obra seguinte pode solucionar problemas morais e formais deixados pela obra anterior, assim como suscitar novos problemas.

Nessa perspectiva, a luta entre a tradição e a novidade na literatura não é apenas pela automatização e consagração das formas, mas pelo debate que essa ligação entre “antigo” e “novo” pode suscitar. Essa ligação, pode ser compreendida pelo que cada obra literária coloca em termos de problemas e soluções em relação à obra anterior, bem como do horizonte que abre no que concerne às obras futuras. O novo, como categoria histórica, faz questionar quais os fundamentos históricos que levam uma obra a ser considerada inovadora, o novo não é mera categoria estética: “*o que transforma o velho no novo bendito fruto do povo será*”<sup>192</sup>. Quando essa obra surge, nota-se em que medida ela é perceptível no momento histórico em que aparece,

---

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid., p. 89

<sup>192</sup> Citação do trecho da música “como o diabo gosta” do cantor brasileiro Belchior.

qual caminho leva à assimilação do seu conteúdo. Trata-se do efeito que a obra causou, se foi forte para modificar a percepção das obras anteriores e dos valores literários já consagrados. A função social da literatura é visualizada, conforme Jauss: “*quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida cotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age conseqüentemente sobre o seu comportamento social.*”<sup>193</sup>

Essa relação entre literatura e leitor pode atualizar-se como apelo à sensibilidade, à reflexão moral ou a percepção estética. Esse componente ético da função social da literatura pode ser visualizado através da pergunta e resposta, problema e solução, de acordo com o seu horizonte histórico. Uma recepção estética pode implicar conseqüências de ordem moral, dando alcance social a uma questão moral. A obra literária pode, assim, romper com a expectativa dos seus leitores, colocando questões morais inéditas ou chocantes, além de poder apresentar ao leitor questões novas que confrontem com a realidade, e que não puderam ser compreendidas no horizonte de expectativa que estava estabelecido. A força da literatura provoca seus leitores de que eles próprios encontrem respostas para os problemas morais suscitados. Nesse sentido, a literatura não se resume a sua função de representação. Podemos exemplificar, ao longo da história, com as obras de arte que desmoronaram *tabus* da moral dominante, e suscitaram soluções para problemas morais. Isso atribui ao campo da literatura e sociedade, possibilidades de investigação que não se limitam a descrever o processo geral da história refletido na obra, mas de observar como a literatura se associa ao processo de emancipação do homem.

Olga de Sá em seu livro *A Escritura de Clarice Lispector (1979)* realiza um levantamento sobre os principais trabalhos críticos acerca da obra de Clarice, principalmente, entre as primeiras décadas de 1940 e 1950. Um dos questionamentos de Olga de Sá, é sobre a possibilidade de se objetivar o horizonte de expectativa do público brasileiro no que concerne à recepção de *Perto do Coração Selvagem*. Um dos caminhos de se perceber a predisposição do público para o recebimento daquela obra, é a partir das normas conhecidas ou da poética do gênero. Assim sendo, pode haver distância estética entre o horizonte de expectativa do público e a obra que surge. A conseqüência dessa recepção poderá, também, ser uma alargamento no horizonte de experiência do leitor, ou porque a obra vai de encontro ao que o leitor está habituado, ou porque ela apresenta experiências não expressas. Olga de Sá, amparada pelo pensamento de Jauss, explica que essa distância estética pode ser objetivada através do espectro

---

<sup>193</sup> Jauss, op. cit. p. 105.

de reações dos leitores ou da crítica: “*sucesso imediato, recusa ou surpresa; aceitação de alguns, compreensão lenta ou retardada de outros.*”<sup>194</sup>

Como observado anteriormente, quando *Perto do Coração Selvagem* foi publicado, as normas do gênero romance que predominavam eram dos regionalistas ou daqueles comprometidos com a formação da identidade nacional. Ainda que existissem alguns romances no estilo intimista, eles eram do tipo linear, de enredo, personagens, espaço e tempo definidos, conforme aponta Olga de Sá<sup>195</sup>. Sabemos que *Perto do Coração Selvagem* foi uma surpresa para a crítica, mas não sabemos o que representou para o público em geral. Em uma tiragem de 1963, a segunda edição do romance, saiu com esta nota da editora:

Trata-se de uma reedição oportuna e necessária, já que lançado há cerca de vinte anos atrás, em tiragem pequena, este *Perto do Coração Selvagem*, tido por muitos como a obra-prima de Clarice Lispector, é completamente desconhecido dos leitores de hoje.” (OLGA DE SÁ, 1979, p.226)

Percebemos que a segunda edição do romance demorou a ser publicada e que mil exemplares da primeira edição não seria suficiente para abranger uma quantidade grande de leitores. É possível sugerir que ao falarmos do impacto da publicação desse romance pelo ano de 1944, estamos nos referindo ao círculo da crítica de rodapé e também a alguns leitores mais direcionados por esse universo. Em 1949, em uma entrevista que foi realizada com Clarice, a introdução que fala sobre o impacto de *Perto do Coração Selvagem*, tinha esses dizeres:

Ora aconteceu que essa estreia a colocou no primeiro plano do romance brasileiro. Em poucas semanas a obra se esgotou. Grandes críticos escreveram entusiásticos artigos sobre essa nova revelação literária (...) os leitores, atraídos pela descoberta, também a consagraram, uma vez que um dos traços mais veementes de Clarice Lispector era o seu poder de comunicação, a sua faculdade de tornar qualquer pessoa interessada no drama de seu romance”. (OLGA DE SÁ, 1979, p.227)

Em contrapartida, alguns críticos como Eduardo Portella, citado por Olga de Sá em sua análise, fala sobre a incompreensão, quando não indiferença, que cercou o aparecimento silencioso e esquivo do romance, reforçando que poucos críticos adivinharam a promessa do livro. Conforme Portella *apud* Olga de Sá<sup>196</sup>: “*os aparelhos críticos acostumados a medir a tensão de um naturalismo que sobreviveu tranquilamente horizontal, não estavam capacitados para nos falar daquele mundo de problemas que se levantavam verticalmente.*”

---

<sup>194</sup> Sá, op. cit., p. 225.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Sá, op. cit. p.228.



Outrossim, algo que conecta todas as críticas à *Perto do Coração Selvagem*, como já vimos, é a atmosfera de surpresa com que a obra foi recebida. Vários elementos estruturais do romance e de seu conteúdo foram apontados como impactantes. Olga de Sá<sup>197</sup> (1979) fala acerca dessa característica de novidade que uma obra pode apresentar quando surge no cenário literário. O significado virtual de uma obra literária pode permanecer ignorado até que o público a receba, mediante uma nova leitura, uma aceitação melhor das formas ou da mudança de experiência do leitor. O novo não seria somente uma categoria estética, fatores de surpresa, inovação, estranhamento e superação, portanto, pois o novo é também uma categoria histórica, isso significa que a análise da literatura pode revelar os fatos históricos que explicam o significado virtual de uma obra, como se atualiza, se resgata, se relaciona com as outras obras.

Nesse sentido, a experiência de leitura pode fazer com que o leitor se veja diante de uma nova percepção de vida. O horizonte de expectativa na literatura é diferente do horizonte de expectativa da realidade social, porque além de experiências realizadas, ele contém e amplia novos anseios, escopos e exigências que estão às margens do comportamento social. Assim, ele abre a possibilidade de novas experiências, rompendo o automatismo da vivência cotidiana, coloca o leitor em confronto com uma realidade nova que não pode ser compreendida em relação àquele outro horizonte de expectativa estabelecido. O leitor deve procurar dentro dele mesmo as perguntas que a obra pode lhe fazer, proporcionando uma renovada percepção<sup>198</sup>.

No contexto brasileiro, sentimos falta de um romance que nos faça penetrar mais fundo na vida e dentro de nós mesmos, disse Candido<sup>199</sup> ao esboçar o cenário literário de quando *Perto do Coração Selvagem* foi publicado. Candido lembra que este romance contribuiu para provocar o ramerrão entediado ou mesmo habituado a determinado tipo de literatura. As questões colocadas por Lispector demonstram o tratamento estético atribuído aos valores da imaginação moral da época, além de possibilidades de pensar novas concepções de sujeito. O modo como essas discussões são resgatadas e confrontadas pela crítica, mostra o choque que o romance provocou, como ele possibilitou a reflexão sobre certa concepção moderna de sujeito. A imaginação moral circula nos ambientes e recebe tratamento estético. Essa autenticidade no sentido de choque provocado, corrobora para pensar o papel da literatura na modernidade, enquanto dimensão trágica e experiência do sujeito. As aspirações que o romance apresenta, como o deslocamento quanto às convenções sociais, o aspecto da violência e da selvageria, ressoam no leitor.

---

<sup>197</sup> Ibid. p-234-235

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Candido., op. cit., 1944

Para Sérgio Milliet<sup>200</sup>, esse romance expõe a trágica e rica aventura da solidão humana. Em Joana, não há possibilidade de diluição nos outros, ela é irredutível na sua personalidade, porque preocupada com seu próprio eu. Um dos traços da autenticidade é essa excessiva preocupação com a possibilidade de sermos verdadeiros para conosco, ainda que isso represente ir de encontro aos outros ou ao que a sociedade impõe. Os demais personagens são apenas esboçados no livro, aponta a crítica, só Joana teria existência real. Conforme Milliet<sup>201</sup>, a escritora, que possui originalidade de pensamento e estilo, demonstra que em sua protagonista não existe a simbiose que molda a vida da maioria, porque isso ocorre com luta. Não há solução nesse desfecho, diz Milliet, porque Joana não se liberta do círculo vicioso, ela antevê as portas da libertação, mas sem se libertar, apenas aceita o compromisso da evasão. Vimos que Milliet considera o romance uma tentativa, a mais séria tentativa de um romance introspectivo em nossa literatura. Milliet afirma que Clarice alcançou, em cheio, o problema intelectual da alma moderna, que é ser ericada de recalques. Ele coloca, através da análise do romance, o problema intelectual de uma concepção psicológica desse sujeito moderno.

Em todas as críticas, notamos o quanto eles acham que Joana provoca com o seu jeito de ser no mundo, além da própria autora, pela forma com que escreve o romance e trata a realidade. A autenticidade que enxergamos no anseio de Joana, exposta pela crítica, é de que ela não se sujeita, não aceita a dominação. Lembremos da autenticidade como esse sentimento de ser, algo de selvagem, incontrolável e bravio, que Lins<sup>202</sup> bem enxerga na personalidade que se sobressai no primeiro plano do romance. A expectativa dessa imaginação literária, é a ideia de que a literatura moderna deve fornecer esse sentimento de autenticidade, que está em oposição ao aspecto de refinamento da vida em sociedade. Dessa autenticidade, o artista seria o exemplo pessoal. Como vimos, Lins<sup>203</sup> afirma que a personalidade da autora se sobressai acima da própria obra, e que essa característica contribui para causar a impressão de que o romance está inacabado e incompleto enquanto romance de ficção. Segundo ele, muito embora a personagem que se sobressai no romance seja interessante, estranha, solitária, inadaptada, e com uma visão inconfundível, a autora não soube transformar a sua individualidade em obra íntegra em si mesma, por isso não atingiu todo o objetivo da criação literária.

Para Lins<sup>204</sup>, Clarice ainda não possuía o domínio da experiência vital necessária para a realização completa do romance. Conforme este crítico, a primeira parte do livro é construída

---

<sup>200</sup> Milliet, op. cit.

<sup>201</sup> Ibid.

<sup>202</sup> Lins, op. cit.

<sup>203</sup> Lins, op.cit.

<sup>204</sup> Lins, op. cit.

em termos de ficção, mas na segunda parte, a autora já não sabe como acabá-lo, e ainda que para ele nestes últimos capítulos estejam as melhores partes do romance, as situações ficam vagas e indistintas. Assim, segundo Lins, o livro se perde de modo irremediável. Ele afirma que a autora não resolveu os problemas que colocou em termos de ficção, de que ela ficou embaraçada, perdida no próprio labirinto. Lins acredita que o livro está incompleto e inacabado enquanto romance, que só há pedaços dele, e não o grande romance que ela poderá escrever mais tarde. De modo diferente de Milliet, Lins e Candido<sup>205</sup> apontam traços do romance enquanto uma tentativa.

Candido<sup>206</sup> afirma que se chocou com a leitura de *Perto do Coração Selvagem* porque a autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer, preferindo o risco. Para Candido, o romance vale por ele mesmo, mas que é uma tentativa, e que deve ser julgado como tal. Conforme esse crítico, a tentativa é nitidamente inferior ao propósito. Candido enxerga na obra possibilidades de se pensar concepções de sujeito, como aquele que cria um mundo a partir de sua interpretação, que busca o sentido da vida e penetra no mistério que cerca o homem. Essas aproximações com a psicologia não seria como uma análise, mas uma identificação do escritor com o problema. A autenticidade de Joana pode ser apreendida da reflexão de Candido, quando ele discorre sobre o ritmo de procura que perpassa o romance, da necessidade de Joana em acercar-se do selvagem coração da vida, de sua insatisfação e obstinação, de sua maldade e do seu supremo antagonismo com o mundo. Mas para Candido, Joana mede forças com a vida e sofre as limitações que esta impõe, assim, ela descobre que os outros personagens vivem uma vida mais autêntica que a dela porque sabem esquecer. Segundo essa crítica, ainda que busque de novo a solidão, Joana é vitalmente uma fraca. Por que Joana seria uma fraca?

Partindo da análise de *Perto do Coração Selvagem*, a crítica interpretou e refletiu sobre concepções de sujeito moderno, características caras ao imaginário moral e literário. Quando consideramos a importância da obra enquanto dialética, entre a tradição e o novo, vemos ressaltar características importantes ao imaginário moral daquela sociedade. Desde aqui, podemos refletir, por exemplo, que aquilo que Lins via como vícios a serem solucionados com o tempo e a maturidade, como a de uma “escrita de quem ainda não está pronta”, eram na verdade, traços de uma escrita com a intenção de produzir determinado efeito. No parâmetro dessa crítica, notamos uma recusa implícita a algumas inovações, e isso é importante para perceber o que perturbou, chocou e provocou esses críticos. Eles falaram de coisas como a falta de vitalidade de Joana, a sua falta de capacidade de viver em sociedade, ou a forma vaga e

---

<sup>205</sup> Candido, op.cit

<sup>206</sup> Ibid.

inacabada que a autora construiu seu romance. Mas que parâmetro foi utilizado para apontar essa falta? Por que incomoda um romance que parece incompleto? Por que afeta uma obra que não tem estrutura definida e que a personagem sempre busca algo que não vai alcançar? Afinal, provavelmente a autora sabe que ela não vai alcançar, a personagem sabe, o crítico sabe e o leitor também. Mas esse anseio provoca incômodo. Quais efeitos a autora queria deliberadamente causar? Será que ela não queria justamente deixar sem solução, incompleto e inacabado? Será que ela não jogou para o leitor? Como quem diz, resolve aí se quiser, ou não resolve, o problema agora é teu. Essa é a sensação que temos ao ler o romance, de que ele se torna um problema nosso também, e que autora apenas nos lançou o problema.

*Perto do Coração Selvagem* é um romance de busca, aspiração. Tem como características o inacabado e a ideia do movimento, como efeitos deliberados. Assim, Candido considerou Joana de fraca e Lins duvidou da completude do romance. O modelo de subjetividade em movimento, próprio desta autoria, pode ter sido recebido com certa cautela e recusa, ter sido considerado menos real, justamente, por enfatizar o aspecto íntimo e introspectivo da personagem. A subjetividade de Joana possibilita uma abertura para diversas experiências, saltando de uma forma a outra, buscando alguma que seja adequada a si. Candido a considera fraca, devido a sua dificuldade de atribuir uma forma a si mesma. Entretanto, não seria justamente o deslocamento que faz com que Joana se coloque perante as relações e o real de modo aberto, disponível a uma análise mais densa? Não seria esse afastamento e frieza que lhe permitiria enxergar aspectos incomuns e estranhos das convenções e das relações?

Esta não seria uma experiência de liberdade, mas de busca. A crítica observa o inacabamento como algo que Lispector precisaria melhorar na maturidade, entretanto, o inacabamento se mostra o ponto crucial da escrita, porque é o que comunica esta aspiração. Essa forma inacabada é representativa de um tipo de sujeito moderno, a recusa das convenções se dá de modo intenso, mas também é quase um lamento, uma busca inquietante. Joana gostaria de encontrar uma limitação possível, muitas vezes gostaria de ser uma Lídia, ela busca saber o que lhe faltou para ser uma Lídia. O romance trata desta falta, da procura de Joana por algo que a defina autenticamente. Joana possui um caráter sondador, que se sonda diante de qualquer condição externa, é uma individualidade que está em aberto. Estamos diante deste sujeito moderno fluido, fragmentário, que se constitui por experiências dispersas. Nessa experiência estética do movimento, do inacabado, o leitor tem um papel crucial de interpretação, ou seja, de abarcar na leitura sua própria experiência e ser afetado de diferentes formas. É a possibilidade que o leitor tem de olhar para dentro de si. O romance e o cenário da recepção nos leva a refletir que boa parte dos equívocos que os críticos visualizaram na obra, como

problemas a serem sanados posteriormente, era justamente o que constituía o objetivo estético e literário de Clarice. Portanto, além das dificuldades de classificação dos críticos, algo da escrita desta “quase adolescente” provocou a experiência de choque em suas leituras. No próximo capítulo, pretendemos conhecer e analisar o mundo de *Perto do Coração Selvagem* nos termos dos questionamentos que já foram explicitados até aqui.

## 2. Perto do Coração Selvagem: choque e tensão

No capítulo anterior, tentamos demonstrar alguns motivos que tornaram *Perto do Coração Selvagem* um romance de estreia relevante na concepção da crítica estabelecida. A potência desta obra ainda ressoa em temas posteriores da escrita de Clarice: “*Não é novidade que o fogo desse coração selvagem alimentou, de feição irradiante, direta ou obliquamente, os livros que se seguiram[...]*”<sup>207</sup> Destacamos como a ideia de choque ou surpresa foi frequentemente utilizada para expressar o efeito que *Perto do Coração Selvagem* causou nos críticos. Relembremos que no ensaio de Cândido a palavra “*choque*” foi nomeada para exprimir o sentimento provocado pela leitura. Na crítica de Lins, esse efeito foi denominado de: “*surpresa perturbadora*”. Em Milliet, por sua vez, a leitura da obra foi tratada como uma descoberta que lhe afetou, deslocando-o do lugar e da postura habitual de crítico. Essa representação do espanto experimentado também é comum na escrita teórica contemporânea, em que observamos a palavra choque sendo reivindicada, à exemplo do início da obra “*Clarice*” de Yudith Rosenbaum que expressa: “*O surgimento de Clarice Lispector (1920-77) no cenário literário brasileiro dos anos 40 representou um verdadeiro choque para críticos e leitores da época*”<sup>208</sup>. Nesse sentido, pretendemos refletir a concepção de choque como matéria de criação artística e, por consequência, como experiência de leitura. Isso porque ao longo do romance, através do choque, é possível desnaturalizar a configuração das coisas, dos espaços e da subjetividade.

Nesta obra, a autora estende o choque da composição ao seu leitor, os problemas e anseios que envolvem os personagens são lançados a quem está lendo: “*Imagino que Perto do coração selvagem produza um estremecimento no leitor desde a sua primeira página [...]*”<sup>209</sup> Portanto, o leitor deste romance pode exercer um papel de interpretação e atribuição de sentido, em um processo dialógico de afetação e movimento: “*O leitor ao texto se reúne, seja ele singelo*

<sup>207</sup> AREAS, Vilma. O começo e o fim. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 223

<sup>208</sup> ROSENBAUM, Yudith. Clarice. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 7

<sup>209</sup> AREAS, Vilma. op.cit.,p.223

ou atilado, num momento de dialogismo, de conversa íntima, de leitura-puxa-leitura, que puxa lembrança e ativa o processo de significação[...]”<sup>210</sup> Há uma abertura contínua de ressonância da obra naquele que o lê, uma experiência de afetação constante. É como se a narradora comunicasse que as angústias e as questões que perturbam os personagens também nos pertencem, questões lançadas muitas vezes de forma elaboradamente brusca, que podem se fazer sentir como choque.

Á vista disso, qual noção de choque nos auxilia nesta análise? Nesse caminho de reflexão, Walter Benjamin nos apresenta o conceito de choque<sup>211</sup> que acreditamos adequado à intenção de compreender os efeitos e traços provocados pela leitura de *Perto do Coração Selvagem*, especificamente, no texto de Benjamin intitulado *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*<sup>212</sup>, publicado originariamente em 1939. Neste ensaio, o choque é um conceito vinculado ao contexto das mudanças provocadas pelo processo de modernidade nas cidades grandes, tendo como referência Paris. O choque é uma reação à quantidade significativa de estímulos e imagens que as cidades populosas podem apresentar aos seus habitantes. Nesse sentido, Benjamin analisa o choque como uma vivência que se tornou norma para criação artística, tendo como referência a obra *As Flores do Mal* (1857) de Charles Baudelaire. Este teórico alemão parte da escrita de Baudelaire como alguém que fez da experiência do choque constante o *âmbito do seu trabalho*, sua matéria para a criação artística, procedimento que exige um alto grau de conscientização. Baudelaire compreende o homem moderno como melancólico e se identifica com ele. Benjamin evidencia que o público a que o poeta francês se dirigiu era marcado pelo excesso de estímulos, assim como pela melancolia e dispersão como consequências da aceleração dos modos de vida e do encontro com a multidão de massas das grandes cidades. O aumento populacional e as invenções tecnológicas foram algumas mudanças na ordem social que contextualizaram a escrita da obra de Baudelaire, ainda que estivessem presentes de forma oculta.

Como exposto no capítulo anterior, também à época da publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, os costumes, a vida urbana e suas paisagens passavam por um processo de modernização, enquanto ocorria um expressivo crescimento populacional urbano,

---

<sup>210</sup>ROSSINETTI RUFINONI, Simone. As surpresas de narrar em Clarice Lispector: A quinta história. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 30.

<sup>211</sup>Algumas noções semelhantes ao efeito do choque, como a surpresa, a desautomatização das percepções e o ato de causar no leitor uma quebra com o habitual foram questões discutidas pelo viés da noção de estranhamento elaborada por Viktor Chklóvski, um dos principais teóricos do formalismo russo, em seu ensaio “A arte como procedimento”, publicado em 1917.

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire, In: **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

especialmente, no eixo *São Paulo- Rio de Janeiro*. No romance inaugural de Lispector, o choque em relação ao cotidiano pode ser apreendido em imagens e também na própria configuração formal da escrita, fazendo emergir aspectos ignorados e efêmeros da realidade. Portanto, passemos a analisar como essa noção de choque pode ter feito parte do projeto de escrita de *Perto do Coração Selvagem*, e de como isto reverbera em nossa leitura.

Para pensar o romance de Clarice por esse viés, é importante considerar a reflexão de Walter Benjamin<sup>213</sup> sobre o modo pelo qual o choque atua no consciente, e o porquê fazer dele matéria para experiência artística exigiria um alto grau de conscientização. Nesse sentido, o consciente teria a função de proteger o organismo contra os estímulos exteriores ameaçadores, sendo estas ameaças sentidas através de *choques*. Dessa forma, quanto mais recorrente é o efeito do choque no consciente, menos ele se torna traumático: “*Quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques.*”<sup>214</sup> Benjamin se fundamenta em Freud, considerando que a teoria psicanalítica busca: “*Compreender a natureza do choque traumático a partir do rompimento da barreira de proteção contra os estímulos.*”<sup>215</sup> Essa proteção traria angústia. A recepção do choque de forma menos traumática se dá a partir de um treinamento de controle de estímulos, entretanto, quando o choque é aparado pelo consciente ele receberia a condição de “*experiência vivida em sentido restrito*”, isso significa que se for incorporado imediatamente ao acervo das lembranças conscientes será estéril para a experiência poética. Nessa perspectiva, o que parece ocorrer na escrita de Baudelaire ao utilizar o choque como motivo para expressão artística, é que o próprio susto, o desempenho máximo de uma reflexão, torna-se matéria para a criação literária.

Benjamin exemplifica esse procedimento com uma metáfora sobre o processo de criação: “*Baudelaire fixou esta descoberta numa imagem crua, a do duelo em que o artista, antes de ser vencido, dá um grito, assustado. Esse duelo é o próprio processo de criação. Baudelaire insere assim a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico.*”<sup>216</sup> À exemplo desse processo de escrita, anos após a publicação de *Perto do Coração Selvagem*, Clarice comentara em uma entrevista sobre a necessidade de escrever como uma surpresa: “*Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil*

---

<sup>213</sup> Ibid., 2020.

<sup>214</sup> Ibid., p.112.

<sup>215</sup> Ibid., 112

<sup>216</sup> Ibid., p.114

*também, pinte com os pés. Eu sigo este preceito*<sup>217</sup>. Portanto, o choque pode ser compreendido como a possibilidade que o autor tem de transformar estímulos externos e contradições em matéria para escrita, além de provocar e causar espanto no leitor. Portanto, isso remete a um tipo de público que espera que a leitura o provoque.

Desta maneira, se há algum grau de identificação ou abertura, ao lermos *Perto do Coração Selvagem* somos provocados a sentir uma movimentação interior de assombro, fascínio ou incômodo: “*Ler Clarice é como um soco no estômago*”<sup>218</sup>. Esse mal estar nos desloca da posição de expectadores passivos, porque somos chacoalhados com os recursos estranhos e os temas abordados na narrativa: “*Da escrita insólita, Clarice Lispector transforma estilos e gêneros e faz, do tema do desassossego do mundo, um recurso constante [...]*”<sup>219</sup>. Sobre como o efeito desta escrita ressoa no leitor, anos depois da publicação do romance inaugural, Clarice falaria sobre o significado de ser compreendida por seus leitores: “*Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... ou toca ou não toca.*”<sup>220</sup> Em *Perto do Coração Selvagem*, o tocar pode ser concebido como uma troca de olhar entre leitor e narradora. Enquanto leitores, esse encontro pode ser sentido como um choque, porque somos levados a desmontar a imagem que fazemos de nós mesmos, das coisas e dos nossos espaços. Diante disso, podemos visualizar que a quebra de expectativa dentro do choque muda a relação com às coisas e o mundo à volta, sendo esta crise de *superestímulo* uma possibilidade de se aventurar na criação estética e de enxergar a realidade de forma desnaturalizada, processo este que exige um grande esforço de deslocamento. Há uma sensação de fragmentação que transparece nos próprios recursos formais utilizados na narrativa do romance. Pode-se dizer que esta leitura tende a ser custosa, não por ser hermética, mas porque atravessa nosso cotidiano como algo que abala. Aos leitores que se identificam e se aventuram na experiência de ler *Perto do Coração Selvagem* é interessante o conselho de Rosenbaum<sup>221</sup>: “*Seja como for, o diálogo possível com a obra dessa escritora terá de fazer-se aos poucos, de forma tateante e fragmentária, de um modo mais alusivo do que afirmativo — como são, na verdade, os seus escritos*”.

Recorrendo ao romance de outra grande escritora, *Virgínia Woolf* na obra *Mrs Dalloway*, para expressar o efeito que a leitura de *Perto do Coração Selvagem* pode causar, nos

<sup>217</sup> Clarice em Entrevista à Veja, 1975, p. 20.

<sup>218</sup> HOMEM, Maria. Maria Homem apresenta análise psicológica da obra de Clarice Lispector. Entrevista concedida à TV Senado. Brasília: TV Senado, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0jfwxujhEM>. Acesso em: 20 mai. 2023.

<sup>219</sup> ROSSINETTI RUFINONI, Simone. op.cit., p. 21

<sup>220</sup> LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Júlio Lerner. TV Cultura, São Paulo, 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: <31 mai. 2023>.

<sup>221</sup> ROSENBAUM, Yudith. op.cit., p. 7.



sentimos tomados por sensação semelhante à da personagem Mrs Dalloway que ao sair de casa para comprar flores e decorar sua festa, é subitamente invadida pelo sentimento estranho de que: “*Passava por tudo com uma faca afiada; ao mesmo tempo, ficava de fora, contemplando. [...] sempre era invadida por essa sensação de que era muito perigoso viver, ainda que por um dia.*”<sup>222</sup> O choque provocado é uma invasão que desestabiliza, o perigo encoberto pelo cotidiano. Compreender a escrita de *Perto do Coração Selvagem* a partir da noção do choque pode apontar em diferentes direções: na percepção dos leitores, na composição da narrativa, das cenas e dos personagens, além também do choque como experiência deliberada da autora na escrita. Vimos como foi a reação da leitura da crítica no capítulo anterior. Neste capítulo, pretendemos apresentar esta obra de estreia, do que trata *Perto do Coração Selvagem*, quem são seus personagens, como é sua composição e quais os materiais que o constituem. Nossa intenção é perceber no próprio romance, as cenas, metáforas e passagens em que seja possível visualizar o efeito do choque sendo utilizado como matéria de criação literária, para isso focaremos em dois aspectos, cada um deles constituindo um tópico: da ambiência e das coisas que constituem o romance, e da relação entre os espaços.

### **2.1. Um mundo todo vivo: A ambiência das coisas no romance**

Se considerarmos o aspecto formal, a voz narrativa de *Perto do Coração Selvagem* confunde os discursos em terceira e primeira pessoa, como bem observa *Olga Borelli*, esse romance: “[...] possui um enfoque irreversível do eu, personagem central dos textos de Clarice. É a autora que se funde aos personagens, o personagem que se sobrepõe ao autor”<sup>223</sup>. Até no modo como se estrutura, a narrativa não segue uma linearidade temporal. Na primeira parte, os capítulos alternam entre a infância e vida adulta de *Joana*, a personagem principal. Mesmo na segunda parte em que trata da vida adulta, a infância é sempre retomada, porém, em termos de trama, os capítulos se ligam um ao outro de forma apenas esporádica. É possível observar que a autora trata do enredo e dos fatos em segundo plano na ficção, eles têm pouca importância. Por isso os acontecimentos (fatos) da vida de *Joana* são expostos e resumidos logo no início do romance, sem qualquer suspense para o leitor: “*Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais*

<sup>222</sup> WOOLF, Virgínia. *Mrs Dalloway*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

<sup>223</sup> BORELI, Olga. In: *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, encarte.

*curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos*<sup>224</sup>.” Entretanto, mesmo com o conhecimento desta sucessão de *fatos*, não sabemos o que vai ser de Joana (nem de nós) durante a leitura. Isso nos leva a questionar como estão dispostos os elementos que tanto provocam. Nesse aspecto da composição do romance, os materiais que o constituem se apresentam enquanto movimento. A leitura de *Perto do Coração Selvagem* pode ser associada à experiência de entrar em contato com algo muito vivo e expressivo, de modo que os elementos que formam a obra podem nos chacoalhar como em ebulição, um movimento constante, havendo sempre o risco de que algo nos toque e incomode.

Por conseguinte, é possível interpretar essa configuração em fluxo como um apelo para a sensação de que as imagens ali presentes não se esgotam, considerando que as várias camadas de sua apreensão surgem como espanto: “*Lispector chama a atenção do leitor para a estranheza de uma ambiência contaminada de um tom de absurdo, que invade a realidade doméstica de todo dia, fazendo-a adentrar o patamar do inesperado e quase surreal.*”<sup>225</sup>” O modo como se realiza a construção da ambiência na narrativa pode ser considerado como um risco constante do efeito do choque. Nessa obra, a forma de apreensão das coisas tende a ser desestabilizada por uma análise densa das percepções e sensações do mundo exterior e interior, possibilitando o olhar para *coisas* reveladas ou inapreensíveis: “[...]tem como possibilidade lidar com o fragmento, a falta de unidade, a repetição, a revelação pontilhista de estranheza”<sup>226</sup> Nesse sentido, há imagens que escapam à tentativa de apreendê-las: “*É do assombro de narrar a realidade, que se mostra sempre impossível e inatingível, que a obra de Clarice irá tratar*”.<sup>227</sup> Ao longo do romance, as formas de apreensão do mundo se desenvolvem como uma busca inquietante. Tal procura pode se manifestar para além da finalidade de representar a totalidade, causando uma sensação de estranheza e desconforto na maneira como se revela. É possível refletir que isto não significa uma indiferença em relação aos aspectos exteriores e à materialidade da vida, porque em *Perto do Coração Selvagem* o próprio deslocamento do *lugar-comum* possibilita lidar com o fragmento, bem como a percepção de que o mundo exterior e a materialidade vacilam. Isso favorece a desestabilização das nossas certezas acerca da montagem da realidade, revelando os aspectos ignorados dessa construção.

No romance, o mundo pode ser um mistério, não como um milagre no sentido religioso, mas enquanto revelação súbita das coisas já existentes. Isso pode significar compreender o que existe desde sempre, independente do olhar do sujeito, e também o que passa a existir a partir

<sup>224</sup>LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.23.

<sup>225</sup> ROSSINETTI RUFINONI, Simone. op.cit., p. 21

<sup>226</sup> Ibid.,p.23

<sup>227</sup> ROSENBAUM, Yudith. op.cit.,p. 12

do olhar. Nos capítulos *O dia de Joana* e *As alegrias de Joana* visualizamos passagens reflexivas que exemplificam como é possível perceber esse tipo de experiência, tornando manifesta a percepção de mundo da nossa protagonista: “No entanto Joana não esperava a visão num milagre nem anunciada pelo anjo Gabriel. Surpreendia-a mesmo no que já enxergara, mas subitamente vindo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre”<sup>228</sup>. Nesse mundo, acontecem coisas que Joana não consegue ver porque existem por si só, e coisas que ela olha e se choca ainda que já tenha visto antes: “Piedade das coisas que acontecem sem que eu saiba. [...] O mundo rola e em alguma parte há coisas que não conheço”<sup>229</sup>. Acontecimentos aparentemente banais e sem pretensões são elucidados como visões que se manifestam e surpreendem: “Para se ter uma visão a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. Bastava existir, de preferência parada e silenciosa, para nela se sentir a marca. Por Deus, a marca da existência[...]”<sup>230</sup>.

Nesse sentido, podemos imaginar que a leitura de *Perto do Coração Selvagem* não sugere apenas uma possibilidade de apreensão do mundo, mas também: “[...] uma forma de demonstração do quanto o mundo é, paradoxalmente, irrepresentável”<sup>231</sup>. Nesse processo de busca, as camadas vão se revelando enquanto tensões e paradoxos. Os recursos utilizados nesta prosa poética são muitos, à exemplo das antíteses, analogias, jogo de palavras, repetições, alusões, ambivalências, metáforas etc., tudo isso contribui para comunicar o choque nas composições e cenas do romance. Nesta narrativa, revela-se o próprio assombro do qual a realidade se constitui, sendo essa busca, portanto, um caminho de constante choque. Nesse percurso, constatamos que as coisas sempre escapam às tentativas de apreensão, e justamente por isso, é possível perceber certo abandono em relação às concepções estáveis da realidade, dando lugar ao anseio e à instabilidade na relação com as coisas. Posteriormente, em uma entrevista, Clarice comentaria que seu processo de escrita não é um desabafo: “Eu quero a coisa em si”<sup>232</sup>, este anseio já se nota em *Perto do Coração Selvagem*, como percebemos neste trecho de Joana ainda menina, no primeiro capítulo, denominado *O Pai*: “Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava — mesmo tomando cuidado para que nada escapasse — só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. Sim, eu sei o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava.”<sup>233</sup> Há uma

<sup>228</sup> LISPECTOR, Clarice. op.cit., 1998, p.16

<sup>229</sup> Ibid, p.18

<sup>230</sup> Ibid, p.45

<sup>231</sup> ROSSINETTI RUFINONI, Simone. op.cit., p. 27.

<sup>232</sup> SILVA, Jéssica. “Tesouro bem guardado”. Quatro Cinco Um, 23 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 5 de abril de 2023.

<sup>233</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.15-16.

possibilidade de visualizar nesta escrita as limitações e, portanto, a delicada ironia de que é constituída a sua forma: *“Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar “a coisa”. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar. Só falava tolices com as pessoas. [...] O melhor era mesmo calar”*.<sup>234</sup>

Portanto, seja talvez pela consciência de que em *Perto do Coração Selvagem* atribuir forma às experiências e às coisas que habitam o mundo é sempre uma busca *sem solução definitiva*, que a narradora figura sua escrita enquanto movimento e fluxo, configurando a estrutura do romance a partir de experiências fragmentadas. Algumas passagens de *Perto do Coração Selvagem* nos permitem refletir sobre tal processo de composição, à exemplo deste trecho do capítulo *As alegrias de Joana*: *“Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma — era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! — e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta”*<sup>235</sup>. A experiência da constituição deste romance é semelhante à interpretação de Tim Ingold sobre os materiais que habitam o mundo, mais especificamente no ensaio *Trazendo às coisas de volta à vida*,<sup>236</sup> Ingold expressa o seguinte: *“[...] os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo em que habitamos são mais importantes que as próprias formas”*<sup>237</sup>. Nesse sentido, Ingold elabora uma crítica ao modelo hilemórfico predominante no mundo ocidental, no qual há uma concepção das coisas como objetos inertes e do papel do sujeito como determinador da forma: *“A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte.”*<sup>238</sup> Ingold sugere que as coisas estão vivas e que se deve priorizar os processos de formação e não o produto final, considerando que a forma seria o fim, portanto, a morte. Ao contrário, o movimento de produção das coisas é contínuo, significa que o *atribuir forma* é vida: *“Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas”*<sup>239</sup>. A proposta de Ingold é conceber *a coisa* como um agregado de fios vitais, desse modo, observá-la é se entrelaçar, *fazer parte*, pois ela possui o caráter de ser uma entidade aberta ao mundo exterior, que transborda. Essa interpretação aplica-se tanto às coisas que crescem e se formam

---

<sup>234</sup> Ibid. p.16.

<sup>235</sup> Ibid. p.44.

<sup>236</sup> INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012.

<sup>237</sup> Ibid.,p. 26.

<sup>238</sup> Ibid.,p. 26.

<sup>239</sup> Ibid.,p. 26.

sem nenhuma intervenção humana, quanto às estruturas artificiais, Ingold exemplifica: “Consideremos um prédio: não a estrutura fixa e final do projeto do arquiteto mas o prédio real, repousando sobre suas fundações dentro da terra, fustigado pelo clima, e suscetível de receber visitas de pássaros, roedores e fungos.”<sup>240</sup> Não há isolamento do mundo, portanto, aqui, a vida não está relacionada à agência, nem as coisas reduzidas à objetos. É nessa ambiência de fluxo que em *Perto do Coração Selvagem* as coisas possuem centralidade, Joana se relaciona e se choca com elas. Em algumas situações da narrativa, é possível perceber que as coisas comunicam quebra de expectativa, aprisionamento, vontade de libertação e de dissolução. Esse tipo de experiência de composição que constitui o romance, dialoga também com o ensaio de Alexandre Nodari<sup>241</sup> sobre o infamiliar animismo em Clarice Lispector: “Assim, se o outro, mesmo não humano, e mesmo um objeto, uma coisa, algo inanimado, se revela um ser vivo, um sujeito, então estamos diante de um animismo, de um mundo todo vivo.”<sup>242</sup> Veremos à frente como os conceitos de infamiliar e animismo podem nos auxiliar a entender a narrativa de *Perto do Coração Selvagem*.

O romance inicia de modo estranho, sugerindo a vivacidade de tudo que cerca a Joana menina: “A máquina do papai batia tac-tac[...] O relógio acordou. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.”<sup>243</sup> É possível perceber a tentativa de demonstrar a vivacidade das coisas, pois a máquina batia, o relógio acordou, o guarda-roupa dizia, as folhas se movimentam, rangem, e ironicamente, tudo isso em contraponto à orelha morta que escuta, provavelmente da própria menina, que também ouve o silêncio. Essa passagem apresenta mais que um simples uso da personificação, ou seja, da figura de linguagem que consiste em atribuir sentidos humanos aos objetos, pois o que fica em evidência é a intenção de demonstrar um mundo em pura efervescência. Todas as coisas são animadas e parecem interligadas junto ao olhar e o ouvir de Joana. A orelha que escuta está morta, por outro lado, as coisas estão vivas. Esse modo em que se constrói a narrativa nos faz refletir sobre a relação “sujeito versus objeto” na qual, como sugere Ingold, as coisas podem ser entendidas como dotadas de vida e não apenas como objetos sem ação própria (inanimadas).

---

<sup>240</sup> Ibid., p. 30.

<sup>241</sup> NODARI, Alexandre. O infamiliar animismo de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudit; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 293-306.

<sup>242</sup> Ibid., p.45

<sup>243</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.13

Nessa perspectiva, não há um só mundo no ambiente do romance, mas vários. Outros mundos que os olhos de Joana não veem e que ela imagina existir: “*Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência*”<sup>244</sup>. Existir é um princípio no romance, basta a existência de tudo para causar atordoamento. Numa das primeiras passagens do primeiro capítulo *O Pai*, a menina Joana encosta a cabeça na janela “*brilhante e fria*” para *espiar* o quintal do vizinho onde estava o grande mundo das “*galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer*”. De longe, Joana sente àquele mundo e adivinha que além dele também há o das minhocas: “[...] *bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer.*”<sup>245</sup> Nessa mesma passagem, a pequena está inquieta e olha para o pai antevendo seu olhar impaciente e nervoso, logo recita uma poesia que acabara de inventar:

“-Papai, inventei uma poesia

-Como é o nome?

-Eu e o sol.

- Sem esperar muito recitou:- *As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.*<sup>246</sup>”

O *olhar e ouvir* de Joana parecem demonstrar os limites da construção do ambiente e da realidade pela narradora, isso acaba por escavar outras perspectivas de concebê-las. Em pouco tempo do início do romance já somos surpreendidos pela presença das muitas antíteses. As palavras ambivalentes causam o efeito de tensão e choque: *barulho e silêncio, vida e morte, frio e quente, dizer e calar, bondade e maldade, parado e pressa*. A apresentação do romance parece imbricada ao olhar e o ouvir da protagonista, que se mostra mais um ser animado entre as outras naturezas não humanas e vivas. Ainda neste começo, já emergem os atributos extremos de vida e morte, dos limites do que se enxerga da realidade, dos questionamentos sobre o momento da criação artística e dos aspectos relacionais entre a menina e as coisas ao redor.

O choque e o movimento se dão a partir da ambivalência, não estamos tratando apenas da negação e anulação de uma coisa por outra, mas da possibilidade da existência da tensão entre essas diferenças. Abarcar essa tensão é matéria para o choque como princípio criador do romance, que impulsiona a ficção. No terceiro parágrafo do romance temos um exemplo da ambiguidade na narrativa, isso porque em contraponto às excessivas visões e sensações de Joana, sobrevém um momento parado, “branco”, sem nada dentro, como se repentinamente o

---

<sup>244</sup> Ibid., p.22

<sup>245</sup> Ibid., p.13

<sup>246</sup> Ibid., p.14

olhar para tudo àquilo não existisse: “*Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco*”<sup>247</sup>. Porém, são nesses momentos que a autora de *Perto do Coração Selvagem*: “[...]buscará registrar como parte inerente do texto, seja nas pausas, seja nos silêncios, seja mesmo no branco da escritura”<sup>248</sup> Assim, logo em seguida ao momento oco, no estremeamento de um choque, as coisas revivem em ebulição, como uma chaleira a ferver: “[...]Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo começou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. [...]”<sup>249</sup> O movimento continua, e toda essa visão causa novamente outro tipo de crise e estranhamento, dando a sensação de constante tensão em relação às coisas e ao anseio: “*Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. [...] gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó.*”<sup>250</sup> Ao longo do romance, trechos semelhantes a esse nos movimentam de *um lado a outro* em menos de uma página, como uma chaleira borbulhando nos faz mergulhar numa espécie de atordoamento em relação às coisas que compõem a narrativa.

Uma das *coisas* que Joana estabelece relação é o relógio, há uma tensão entre o tempo contado ali e a necessidade interior da personagem. O contar simétrico do relógio é responsável por gerenciar o modo de vida moderno, o tempo da razão, da rotina, do trabalho, da vida urbana. Mesmo sendo uma coisa criada pela ação humana, somos submetidos aos seus ditames: “[...] objetificação do homem produzida pela divisão do tempo em unidades iguais e vazias proporcionada pelo relógio e instrumentos de medição, que mais do que medir algo previamente dado, o constituem”.<sup>251</sup> Logo no início do romance a menina Joana olha para os ponteiros do relógio dissociada do tempo ali contado: “*Se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio.*”<sup>252</sup> Numa passagem mais à frente, em que Joana rouba um livro e, após isso, ouve escondida a tia dizer que vai levá-la ao internato, a menina sofre. Entretanto, para ter uma

---

<sup>247</sup> Ibid., p.13

<sup>248</sup> ROSENBAUM, op. cit., 2000,p.30

<sup>249</sup> Ibid., p.13

<sup>250</sup> Ibid., p.14

<sup>251</sup> NODARI, op.cit., p.43

<sup>252</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.16

postura distanciada e objetiva em relação a sua dor, ela compara os acontecimentos ao relógio: *“Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. [...] Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor.”*<sup>253</sup>

Nesse caminho, os animais são outro exemplo da centralidade que *Perto do Coração Selvagem* atribui às naturezas não humanas. Ao longo da narrativa, os animais podem surgir para representar o que há de selvagem e instintivo, como metáfora para descrever as sensações ou imagens dos personagens, principalmente Joana. Desse modo, a alusão aos bichos também se refere à certa imaginação do mal e entrega aos instintos, evidenciando esse lado sombrio contrário à domesticação e refinamento da vida. Assim, sentimentos considerados antissociais como egoísmo e inconsequência são trazidos à tona, como se pode observar nas passagens abaixo referentes à Joana, nesta, do capítulo *O Dia de Joana*, ela está pensando na potência do mal e essa sensação é descrita assim: *“[...]Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade.”*<sup>254</sup> Neste outro trecho, no capítulo *Otávio*, quando Joana se olha no espelho e mesmo em seu tédio há o fogo da animalidade: *“Parecia uma gata selvagem, os olhos ardendo acima das faces incendiadas, pontilhadas de sardas escuras de sol, os cabelos castanhos despenteados sobre as sobrancelhas. Enxergava em si púrpura sombria e triunfante”*<sup>255</sup>.

Outro aspecto que a presença dos animais pode acrescentar à narrativa é o de ligação com os personagens, trazendo a ideia de unicidade entre as naturezas diferentes. Há uma sensação de elo entre a natureza humana e animal, como nesta passagem em que Otávio, futuro marido de Joana, observa-a pela primeira vez e ela está tocando no ventre de uma cadela: *“Joana passou a mão pelo ventre estufado da cachorra, alisando-o com suas mãos finas. [...]E havia qualquer coisa no seu olhar, nas suas mãos apalpando o corpo da cachorra que a ligava diretamente à realidade desnudando-a. Como se ambas formassem um só bloco, sem descontinuidade. A mulher e a cadela ali estavam, vivas e nuas, com algo de feroz na comunhão.”*<sup>256</sup> Numa outra passagem, no final do capítulo *O Banho* a primeira voz surge na narrativa e Joana fala sobre o seu silêncio interior como sendo também parte do silêncio do campo, evidenciando não só a ligação da personagem com os animais, mas também com as coisas inanimadas: *“[...]Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia*

---

<sup>253</sup> Ibid.,p.51-52

<sup>254</sup> Ibid.,p.18

<sup>255</sup> Ibid.,p.81

<sup>256</sup> Ibid.,p.90



*silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo. E eu não me sentia desamparada*<sup>257</sup>. Ainda nessa passagem, a narradora prossegue com a ideia de extensão e continuação do próprio corpo no de outro animal, desta vez um cavalo: “*O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. [...] Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos. [...]*”<sup>258</sup> A primeira voz da narrativa, a de Joana, ainda expressa que a queda do cavalo, como um choque, repentinamente a fez pensar sobre a ideia de movimento, característica desta narrativa: “[...]o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti... Naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio.”<sup>259</sup>

A reflexão de que a vida das coisas está no movimento e não na contenção pode ser interessante para pensar a ambiência de *Perto do Coração Selvagem*, lembremos Tim Ingold: “*No mundo cristalizado em que apenas se espera a forma nada flui: Não pode haver vento, clima, nem chuva para umidificar a terra ou os rios que correm por ela, muito menos o “erguer-se” da terra enquanto planta ou animal – não pode haver vida.*”<sup>260</sup> Em sentido semelhante, considerando também o pensamento de Nodari<sup>261</sup>, podemos observar que há em *Perto do Coração Selvagem* um desejo de *indiferenciação* entre o inanimado e o animado, porque tudo estaria interligado. Há nesta narrativa um risco de perspectiva, ou seja, de se entregar e se transformar naquilo que vemos e que também nos vê. Para Sigmund Freud<sup>262</sup> em sua obra *Das Unheimliche*, o desejo de *indiferenciação* foi recalcado durante os processos civilizatórios, de modo que ele retorna sobre o efeito de infamiliaridade (Unheimliche)<sup>263</sup>. Mas o que seria este efeito? No ensaio denominado “Das Unheimliche” (*O Infamiliar*), Freud discorre sobre o significado polissêmico desta expressão. Um dos sentidos que o precursor da psicanálise atribui à sensação de *unheimliche* é para expressar algo próximo a nós, que por ter sido recalcado pelos processos domesticadores da modernidade ocidental pode retornar na forma de um incômodo, uma angústia, um estranho que é parte de nós. O que desencadeia este sentimento de infamiliar pode chegar até nós através de um processo de desnaturalização da vida cotidiana, de choque.

---

<sup>257</sup> Ibid., p.70-71

<sup>258</sup> Ibid., p.71

<sup>259</sup> Ibid., p.70

<sup>260</sup> INGOLD, op.cit., p.34-35.

<sup>261</sup> NODARI, op.cit., 2021.

<sup>262</sup> FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche]: edição comemorativa bilíngue (1919-2019). Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Posfácio de Christian Dunker. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

<sup>263</sup> A edição brasileira que utilizamos como referência é a da editora autêntica de 2020 que, por razões justificadas na própria edição, decidiu traduzir o *Das Unheimliche* alemão para *O Infamiliar* na língua portuguesa.

Em seu ensaio sobre o infamiliar animismo em Clarice, Nodari informa que antes da nova tradução do livro *Das Unheimliche* para *O Infamiliar*, na edição brasileira da editora autêntica em 2020, o qual anteriormente era traduzido como *O Estranho* ou *O Inquietante*, a palavra infamiliar surge três vezes em *Laços de Família*, um livro de Clarice Lispector de 1960. Isso aponta para o copertecimento entre familiar e infamiliar do que falava Freud, cujos termos formam como coloca Cleyton Andrade *apud* Nodari<sup>264</sup>, “*opostos sem exclusão mútua*”. No que concerne a diferença entre o infamiliar que se poderia visualizar em *Perto do Coração Selvagem* e àquele apresentado por Freud, Nodari<sup>265</sup> reflete que no pensamento do fundador da psicanálise, a noção de infamiliar abarca um conflito entre o interno (plano psíquico) e o externo (realidade compartilhada socialmente, princípio da realidade), de tal modo que haveria uma confusão entre as fronteiras da realidade e fantasia. Segundo Freud, através do processo de recalçamento, o familiar torna-se uma angústia, torna-se infamiliar: “[...] *esse infamiliar nada tem de novo ou realmente estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento.*”<sup>266</sup> O que teria sido afastado pelo processo de recalçamento está associado ao animismo, conforme Freud<sup>267</sup> a análise de casos da ordem do infamiliar remete à antiga concepção animista de mundo, esse mundo estaria preenchido com espíritos humanos, forças mágicas nas relação entre humanos e coisas, etc., através do infamiliar esses rastros de atividade psíquica podem se expressar. No romance de Clarice, haveria um retorno à perspectiva animista, além de uma indistinção entre a natureza das coisas. No capítulo *As Alegrias de Joana* há uma passagem significativa na qual Joana encarna a ideia de um monismo que ilustra a perspectiva animista presente no romance: “*tudo é um*”, diz a personagem Joana: “*Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. [...] No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma*”<sup>268</sup>. Na continuação da passagem citada acima, observamos ainda, o que a confusão dessa visão provoca na narradora e da extensão de seu corpo: “*Na confusão, ela era a própria verdade [...] A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável.*”<sup>269</sup> Portanto, é possível notar

<sup>264</sup> NODARI, op.cit.,2021, p.34.

<sup>265</sup> NODARI, op.cit.,2021.

<sup>266</sup> FREUD, op.cit.,2021, p.85.

<sup>267</sup> FREUD, op.cit. 2020.

<sup>268</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.46

<sup>269</sup> Ibid.,p.46

a revelação de um monismo, uma emaranhado de ligação entre Joana e as outras coisas que também estariam vivas. *Perto do Coração Selvagem*, conforme Camilo Penna, enfoca a ligação entre as coisas e não as coisas tomadas isoladamente: “[...]o mote de seu livro, sua grande descoberta, é a ligação aérea, incorpórea, porém perceptível, que une todas as coisas em uma rede unívoca.<sup>270</sup>” Desse modo, neste romance, podemos refletir sobre a indistinção entre realidade interior e exterior no sentido que apresenta Nodari em sua análise do infamiliar de Freud, em que este monismo professado por Joana: “[...]não diz respeito somente à unidade entre seres vivos e entre o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, mas também àquela entre, para usar os termos de Freud, realidade e fantasia (ou ficção)”<sup>271</sup>. Se visualizarmos na construção do romance esta noção do “tudo é um” apresentada por Joana, esse monismo além de abarcar o movimento de ligação das coisas também apresenta a possibilidade do encontro entre essas naturezas: “[...] a oposição apenas aparente entre “existências não humanas” e “seres vivos” [...] aponta para o monismo animista de Clarice que torna possível o encontro sobrenatural se dar entre o animado e o supostamente inanimado”<sup>272</sup>.

Observamos em *Perto do Coração Selvagem* evidências dessa reflexão de Nodari,<sup>273</sup> a indistinção entre realidade interior e exterior, entre fantasia (sobrenatural) e real (natural). Nesse primeiro romance de Clarice tanto o infamiliar como o choque estariam inscritos nas relações mais banais e cotidianas, não exatamente como o conflito de julgamento da prova de realidade que caracteriza o infamiliar em Freud, mas um modo diferente de olhar para a construção do normal e das convenções, revelando outras nuances dessas naturalizações. Em vista disso, os laços convencionais apresentados em *Perto do Coração Selvagem*, como o casamento, a constituição de uma família nuclear e o trabalho burocrático surgem como instrumentos que dão forma e contorno à domesticação da vida. Por outro lado, gestos, pensamentos e elementos de natureza selvagem, como animais e mesmo disposições de ânimo da personagem Joana, desestabilizam esses contornos de artificial quietude das relações, ao fazer submergir o inquietante desses mesmos laços:

É como se, para Clarice, os “laços de família” (familiarizantes, domesticantes), as relações sociais naturalizadas e, no limite, o processo de humanização [...] impedissem e patologizassem como loucura isso que constitui, na verdade, a “visão da realidade”. Contudo, tal visão não cessa de acontecer- ou de aparecer-, sempre por meio de um encontro, o encontro com um outro que está nas margens dos laços familiares do cidadão de classe média (o paradigma da normalidade das sociedades industrializadas), com figuras que essa sociedade considera baixas, inumanas ou subumanas e que produz o estranhamento (a infamiliaridade) da cena familiar –seja

<sup>270</sup> PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96, jan./jun. 2010, p.76.

<sup>271</sup> NODARI, op.cit., p.36

<sup>272</sup> NODARI, op.cit., p.36.

<sup>273</sup> NODARI, op.cit., 2021.

ele um objeto de uso comum de repente estranhado, seja um bicho, uma planta, alguém de outra classe social.<sup>274</sup>

Desse modo, a noção de encontro é central no romance, é a partir do encontro com o *outro* que o choque é provocado. A perspectiva de que este *outro* não é apenas olhado pelo sujeito que inscreve e narra, porque ele também olha de volta com poder e intensidade, ele provoca, seja um ser humano, uma coisa, um bicho: “Assim, se o *outro*, mesmo não humano, e mesmo um objeto, uma coisa, algo inanimado, se revela um ser vivo, um sujeito, então estramos diante de um *animismo*, de um mundo todo vivo”<sup>275</sup>. Neste encontro, há um desejo de dissolução nas coisas, uma aspiração a um estado anímico de que fala *Freud*, como podemos perceber na passagem do romance, no capítulo *A Partida dos Homens*: “Havia flores em alguma parte? e uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fios com os começos das coisas. Formar uma só substância, rósea e branda — respirando mansamente como um ventre que se ergue e se abaixa, que se ergue e se abaixa...”<sup>276</sup> Passagens como esta, que figuram um desejo de ligação com as coisas que habitam o mundo não cessam de aparecer no romance, na expectativa de que o informe e o próprio movimento aspirem a um estado de plenitude e despersonalização: “Que palavra poderia exprimir que naquele tempo alguma coisa não se condensara e vivia mais livre? Olhos abertos flutuando entre folhas amarelecendo, nuvens brancas e muito embaixo o campo estendido, como envolvendo a terra. [...] correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos, sombria, fresca sob as árvores, as folhas mortas e castanhas forrando as margens. Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria. [...] Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo [...]”<sup>277</sup> Após essas aspirações de fusão, a personagem é chacoalhada de volta à percepção de sua existência humana, das coisas que são feitas pelos homens e de seu corpo limitado: “Mas a grade do portão era feita por homens[...] Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher. Estremeceu, perdida do sonho.”<sup>278</sup> Em todo caso, o encontro em *Perto do Coração Selvagem* pode ser visualizado a partir do medo da entrega e, ao mesmo tempo do desejo de se entregar. O medo surge porque há sempre o risco de, ao se entregar à perspectiva do outro, estranhar a sua própria, de modo que o choque pode

---

<sup>274</sup> Ibid., p.39

<sup>275</sup> Ibid., p.40

<sup>276</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.189-190.

<sup>277</sup> Ibid., p.190.

<sup>278</sup> Ibid., p.190.

ocorrer justamente por causa dessa desestabilização: “*o encontro que infamiliariza o familiar, que indomestica o domesticado, que estranha o naturalizado*”<sup>279</sup>.

Sobre essas reflexões entre o encontro com o sobrenatural e a presença dos animais na obra, é interessante citar a entrevista que Clarice concedeu a Maria Colasanti, Affonso Romano e Joao Salgueiro. Ela foi questionada sobre como veria o extranatural em sua vida, ao que respondeu: “*Olha, o natural é sobrenatural também. Não pense que está longe, não. O natural já é um mistério*”. Em seguida, Clarice conta uma história de que estava numa fazenda conversando com um fazendeiro e ele teria dito: “*Porque é claro que o bezerro reconhece a mãe. E ela só dá leite para o filho dela*”. Clarice conta que o homem ficou meio desconcertado quando ela respondeu: “*Não é claro, não. Isso não é natural, não*”. Ele disse: “*Como não é natural?*”. Eu disse: “*É um fato formidável! Você já pensou o que que uma vaca pensa?*”. Aí o homem se estatelou todo, coitado. Mudou de assunto na hora. Mas que elas reconhecem, reconhecem. Antes de se retirar o leite de uma vaca, amarra-se o bichinho ao lado da mãe e, depois, começa-se a tirar o leite. A vaca pensa que ainda está dando leite ao filho, e deixa. Agora, quando chamam para o leite e soltam os bezerrinhos, cada um vai para sua mãe e nunca, nunca erram. [...] Como você vê, com vaca e com galinha eu me dou muito bem!.” Marina Colasanti complementa: “*E também com camelos, búfalos*”, e Clarice acrescenta: “*Com cavalos.*” João Salgueiro, um dos entrevistadores, fala que essa relação com os animais talvez seja uma identificação com as forças da natureza e Clarice responde: “*Acho que é. É muito profundo.*” Ainda no diálogo da entrevista, Affonso Romano comenta sobre esse ser que se encontra dentro dos animais na obra de Clarice, ela então responde: “*Que se encontra, se encontra!*”<sup>280</sup>

De acordo com Nodari<sup>281</sup>, esse encontro seria uma concepção animista e perspectivista, porque tudo que existe está vivo e possui visão e ponto de vista, além disso, um mundo e natureza próprios. Sendo assim, o sentimento do *infamiliar* e, portanto, também da possibilidade de choque, emerge quando há o encontro desses seres de naturezas diferentes. Não seria somente o desejo do retorno de crenças animistas como no *infamiliar* em Freud, mas da constatação de que o animismo existe e, com ele, mais de um mundo ou natureza (estranhos) que o processo de domesticação oculta. É em *Viveiros de Castro* que Nodari<sup>282</sup> busca

<sup>279</sup> NODARI, op.cit., p.41.

<sup>280</sup> SILVA, Jéssica. “Tesouro bem guardado”. Quatro Cinco Um, 23 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 5 de abril de 2023.

<sup>281</sup> Ibid.,p.44

<sup>282</sup> NODARI, op.cit., p.44.

fundamentação para tratar acerca da comunicação entre mundos distintos, demonstrando o exemplo indígena do encontro sobrenatural na mata:

Um dos modos dessa “comunicação equívoca” aparece no topos extópico indígena do “encontro sobrenatural na mata”, em que o sujeito (humano) encontra “um ser que, visto primeiramente como um mero animal ou uma pessoa, revela-se como um espírito ou um morto, e fala com o homem”, situação, diz Viveiros de Castro, “em que o sujeito de uma perspectiva [...] é subitamente transformado em objeto na perspectiva de outrem. É, de certo modo, o que se passa com as personagens claricianas quando, diante do olhar do outro, são transformadas nele. Contudo, a transformação não é o único resultado possível do encontro sobrenatural: se, como aponta Viveiros de Castro, a “sobrenatureza é a forma do outro como Sujeito”[...].<sup>283</sup>

Por conseguinte, esse movimento recíproco de contato que pode ocorrer entre a personagem e as coisas é um desejo assustador, pois há o risco de perda de si. Mas Joana parece arriscar o tempo todo nesse processo. Muitas vezes, através do movimento e da vontade de dissolução nas coisas busca atribuir uma forma a si mesma, sempre como uma busca inquietante, que às vezes se manifesta, inclusive, no desejo do informe e ilimitado. O contato que pode emergir no efeito do choque é quase sempre perturbador, tendo em vista que o desejo de dissolução é envolto em conflito e descoberta, um friccionar-se entre as coisas existentes, como nessa passagem do capítulo, *A Viagem*, em que a sensação de movimento apresenta diferentes fatos, todos dissolvidos: “*E sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber. Também: as plantas crescendo de sementes e morrendo. Também: longe em alguma parte, um pardal sobre um galho e alguém dormindo. Tudo dissolvido. A fazenda também existia naquele mesmo instante e naquele mesmo instante o ponteiro do relógio ia adiante, enquanto a sensação perplexa via-se ultrapassada pelo relógio.*”<sup>284</sup> Em *Perto do Coração Selvagem*, a ambiência da unicidade das coisas não nos causa a sensação de simples harmonia ou entendimento da alteridade, o outro é também uma parte perplexa de mim mesmo, por isso, a ambivalência percorre toda obra. A unicidade que Joana entoa do “*tudo é um*” não surge sem que haja uma tensão, considerando que as coisas coexistem chocando-se umas às outras. Ou seja, aqui o choque parece ser a própria energia de ligação entre as coisas. No próximo tópico, dando continuidade à nossa análise, pretendemos examinar o choque provocado pela influência dos espaços na subjetividade dos personagens.

<sup>283</sup> Ibid, p.44

<sup>284</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.195.

## 2.2. Os espaços no romance: As casas e o mar

Como vimos, a ambiência que compõe o romance é marcada por tensões. Em nossa análise, uma das imagens que podemos considerar é a do choque em relação ao efeito que o espaço pode causar na subjetividade dos personagens. O espaço é uma categoria do conhecimento humano e de organização das sociedades e das culturas, e embora seja uma construção humana, ele se coloca sobre nós de forma objetiva gerando efeitos que não controlamos, tornando-se um fator naturalizado em nossa existência social. Desse modo, por mais que a ação do homem construa o espaço, ele atinge um nível de abstração e toma uma forma própria que influi nosso modo de viver e interagir. Assim como a vida social tem a dimensão das abstrações que naturalizamos como normalidade, as interações humanas podem ser pensadas a partir dos espaços de dentro, de fora, das fronteiras, das delimitações, dos limiares e do fragmento. Desse modo, o espaço pode ser tido como algo ilimitado que a dimensão humana limita, gerando efeitos de unidade e limiares. Em *Perto do Coração Selvagem*, a experiência espacial pode ser considerada a partir do choque vivenciado, isso porque em muitos momentos na narrativa, o efeito do choque causa atordoamento em relação ao espaço, tornando-o desnaturalizado, fragmentado ou estranho.

Portanto, a construção dos espaços no romance é um ponto que chama atenção. Em suas investigações sobre a sociologia do espaço, *Georg Simmel*<sup>285</sup> reflete sobre a importância dos elementos espaciais na socialização humana e na construção das subjetividades, de como esses elementos circunscrevem os modos de vida e operam sobre as interações sociais: “*o espaço se decompõe, para o nosso aproveitamento prático, em pedaços que valem como unidades e – como causa e como efeito disso – são emoldurados por limites.*”<sup>286</sup> Esses limites que dão forma ao espaço constituem a moldura. Realizando um paralelo com os estudos sobre arte, percebemos que a moldura tem a função de encerrar a unidade da obra de arte em si mesma: “*A moldura anuncia que em seu interior se encontra um mundo sujeito apenas às suas próprias normas, não envolvido nas determinações e movimentos do mundo circundante.*”<sup>287</sup> O que *Simmel*<sup>288</sup> considera ao refletir sobre as questões espaciais em relação à dinâmica social, são os aspectos da solidez, do fluir e do deslocar dos processos de delimitação espacial, compreendendo o limite enquanto acontecimento anímico e sociológico. Embora o espaço no

---

<sup>285</sup> Simmel, G. (2013). Sociologia do espaço. *Estudos Avançados*, 27(79), 75-112.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>288</sup> *Ibid.*, 2013

romance pareça não possuir o objetivo de transmitir um lugar de origem e identidade cidadina ou nacional, a personagem mantém relação com as configurações espaciais diversas.

A casa, o quarto, o mar, as imagens da natureza, a rua e as paisagens informes, vistas do movimento do trem ou bonde, são exemplos de espaços importantes que comunicam sobre a experiência de Joana. No que concerne à configuração paradoxal de *Perto do Coração Selvagem*, temos exemplos de espaços delimitados e espaços amplos, por exemplo, a ideia da casa e do mar surgem em alguns momentos do romance, expressando a construção ambivalente das noções espaciais. No geral, a casa, pode representar os deveres e as convenções; já a praia, pode significar o desejo de não ter limites, o anseio de escapar das formas e se dissolver nas próprias coisas. Cada uma dessas imagens provoca um *animus* na personagem, entretanto, é importante considerar que pela força da criação imaginativa de Joana, todos os espaços podem ser percebidos de outra maneira. Desse modo, a natureza pode aprisionar, a casa se tornar algo fluido e ilimitado, pois a atenção (a de Joana e também a nossa) pode se voltar para o infamiliar, para aquilo que está encoberto em objetos banais, como a cama, uma poltrona, o quarto, a banheira.

Nessa perspectiva, um dos espaços físicos que ganha destaque no romance é o da casa. Esse ambiente como conhecemos hoje passou por uma transformação na sociedade moderna ocidental, em que se aprimorou a valorização da privacidade e do conforto e não apenas de segurança e abrigo contra as intempéries externas. A casa, neste formato, é o espaço onde se configura o modelo da família nuclear, sendo este o parâmetro de normalidade nos dias atuais, assim, com este modelo padrão, se desenvolvem a ideia de lar, pertencimento e referência. No Brasil de meados do início da década de 1940, época em que Clarice escreveu o romance, à medida que aumentava a população no espaço urbano com os projetos de modernização e industrialização do Estado Novo, o ambiente de privacidade da casa e do modelo de família nuclear foram considerados nas propagandas do governo como expressão moral do novo homem e do novo Brasil. O ideal de homem que deveria ser o provedor da família foi estimulado nos projetos do governo, atribuindo certa áurea de ordem familiar aos *trabalhadores* e às pequenas *famílias burguesas (classe média)*.

A construção deste homem estava condicionada à melhores condições de moradia e outros incentivos de subsistência para que a ideia de lar se tornasse sinônimo de conforto, segurança e estabilidade. Nas propagandas do governo, era comum a associação do Brasil como um lar imenso, cuidado pelo *administrador-mor* encarnado na figura *paternal* de Getúlio Vargas, não à toa, a preocupação projetiva do governo com a questão habitacional e sanitária.



Neste grande lar do Brasil, as condições de saúde pública estavam diretamente associadas à qualidade de vida dos trabalhadores, sendo a moradia, a boa alimentação e higiene doméstica primordiais para a produtividade laboral. Pela família, o Estado chega até esse trabalhador incentivando-o a prover melhores condições de vida aos seus dependentes. Através da moral de um bom provedor, a idealização dessa família figura como estratégia e impulso para a produtividade no trabalho. Sobre os esforços do governo Vargas no setor habitacional e de amparo à família, Angela de Castro Gomes<sup>289</sup> explica que: “*Casa e família eram praticamente uma mesma coisa [...] A preocupação com a família era, portanto, uma questão central à proteção do homem brasileiro e ao próprio progresso material e moral do país.*”

Nesse sentido, a áurea de moralidade da família estava associada aos aspectos de assepsia da casa, em que pessoas honestas e limpas poderiam crescer e consumir os melhores bens e ter acesso às melhores oportunidades de vida e de trabalho. Como ponto de referência e segurança, respeito aos hábitos e às convenções sociais, o espaço da casa surge como uma coisa central em *Perto do Coração Selvagem*. É recorrente que o modelo de casa da modernidade seja representado como um ambiente íntimo onde o aspecto da privacidade e da limpeza sejam essenciais: “[...]espaços compartimentados e incomunicáveis. O lugar para sentir e saciar a fome, para sonhar, para alienar-se, para sofrer pesadelos, para recolher-se etc. Casas elegantes e assépticas.”<sup>290</sup> Outrossim, ao longo do romance, essa construção da casa como um lar pode representar não só estabilidade e organização, mas também a instabilidade e o choque que são vivenciados pelos personagens nesses espaços. Nessa perspectiva, o espaço da casa adquire alguns sentidos diferentes em *Perto do Coração Selvagem*. Temos a ideia normativa da casa como representação física da noção de lar e de ponto de referência: “*O espaço da casa modela a formação da identidade que se quer estável, que internaliza modos de vida, dividido em cômodos e papéis assumidos*”.<sup>291</sup> Por outro lado, observamos o aspecto da instabilidade surgir no espaço da casa como um invasor bem próximo aos moradores. Tim Ingold<sup>292</sup> descreve a casa como coisa viva, que sempre está em movimento e é alvo de invasores externos, como o vento, o sol, a chuva, o solo e os visitantes indesejáveis “*as pragas*”: “*A casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar a reunião*” Essa descrição da casa como algo caótico vai de encontro ao nosso modelo de organização de vida moderno, em que a casa comunica o controle

<sup>289</sup> GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.63

<sup>290</sup> IANNINI, Gilson. Do limiar das casas em Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 185.

<sup>291</sup> Ibid., p.190

<sup>292</sup> INGOLD, op.cit., 2013, p.30.

e a regularização dos modos de vida: “[...]todas de algum modo preparadas para manter intacta a rotina, regularizar o tempo e domar desejos.”<sup>293</sup> A noção de casa como lar é domesticadora em seu sentido profundo, ela deve manter segura a expressão moralizante dos *bons costumes* de seus habitantes, desse modo, a ideia da casa como espaço para modelar e domar desejos é apresentada no romance.

Sob esse ponto de vista, em *Perto do Coração Selvagem*, a casa, como uma coisa, expressa o contorno que dá forma aos modos de vida dos personagens. Todavia, por outro lado, ela também representa aprisionamento e desconforto, lugar onde a vida pode ser contida: “[...] ambiente é aquilo que cerca alguma coisa, mas não se pode cercar nada sem envolvê-lo convertendo os fios ao longo dos quais a vida é vivida em limites dentro dos quais ela é contida”<sup>294</sup>. O efeito de aprisionamento se manifesta na vontade de ir além do espaço físico. Nesse sentido, como vimos, o romance de Clarice apresenta de modo tenso e ambivalente justamente o aspecto do movimento, da criação e renovação das formas em contraponto à sua estagnação: “A vida não é contida. Ela é inerente as próprias circulações de materiais que continuamente dão origem a forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução.”<sup>295</sup> Portanto, a casa surge muitas vezes como espaço para expressar o ponto e o contraponto das situações vivenciadas pelos personagens, causando desestabilizações diversas.

Ao longo do romance, é possível observar as diferentes casas-lares e suas configurações, temos a casa da infância de Joana, a casa da tia, a casa do professor, o internato (instituição-casa), a casa de Otávio, a casa de Joana adulta e casada, a casa de Lídia e a casa do amante de Joana. Em contraponto aos espaços limitados das casas, sobrevém a ideia de praia e mar, que surge concretamente ou pela imaginação, como espaço ilimitado que pode indicar amplitude ou liberdade, além das cenas em movimento e imprecisas que representam fuga ou desejo de libertação: “Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontrara uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente.”<sup>296</sup> Por conseguinte, o importante não é somente o que esses espaços podem comunicar de forma rígida, porque a ideia de choque e de movimento destacam o que os diferentes espaços tencionam e no que eles podem se transformar a partir da desestabilização.

No primeiro capítulo denominado “O Pai...” conhecemos a casa da infância de Joana que é cena de suas brincadeiras imaginativas e da relação com o pai. Aqui, todas as coisas que

---

<sup>293</sup> IANNINI, op.cit.,p.185.

<sup>294</sup> INGOLD, op.cit., 2013, p.38.

<sup>295</sup> Ibid., p.32

<sup>296</sup> LISPECTOR, op.cit., 1998, p.195.

preenchem o espaço da casa são representadas pelo excesso, como vimos no tópico anterior, as coisas estão vivas e fervilhantes. À exemplo da passagem, já citada integralmente, em que a palavra “*estremecimento*” comunica o choque do movimento e da vivacidade das coisas como se estivessem em ebulição: “*Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar[...].*”<sup>297</sup> Nesse espaço, os sons e as luzes da casa são como uma mistura percebida pela menina sensível. Mas todo excesso apresentado marca também a decaída, a menina está inquieta: “*Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. [...] gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? Nada veio porém. Nada.*”<sup>298</sup> O tédio angustiante invade as paredes da casa após uma sucessão de tentativas de brincadeiras. Joana inquieta sente que não tem nada para fazer, até o ato de brincar, grande privilégio lúdico da infância, não satisfaz Joana inteiramente. Nem sequer a ideia de voar, um dos maiores arquétipos de desejo da humanidade, é suficiente para a inquietação da menina. No diálogo seguinte Joana expressa ao pai, que estava ocupado, sua angústia: “— *Papai, que é que eu faço? — Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe! — Mas eu já brinquei, juro. Papai riu: — Mas brincar não termina... — Termina sim. — Invente outro brinquedo. — Não quero brincar nem estudar. — Quer fazer o quê então? Joana meditou: — Nada do que sei... — Quer voar?, pergunta papai distraído. — Não, responde Joana. — Pausa. — Que é que eu faço?*”<sup>299</sup> No que sucede ao diálogo com o pai, como se fosse uma metáfora para a tentativa de se conformar com o destino comum, Joana tenta brincar de família, “*casinha*”<sup>300</sup> com os livros: “*Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha.*”<sup>301</sup> Não obstante, todas as tentativas de brincar não foram suficientes. Quando o pai termina o trabalho encontra Joana triste e chorosa: “—*Mas o que é isso menininha?*” Ela responde: “*Não tenho nada o que fazer*”. Nesse momento, o pai abraça a menina e questiona a si mesmo: “*O que vai ser de Joana?*”<sup>302</sup> A pergunta ressoa em nós: Qual será o destino de Joana? É possível que Joana encontre um espaço para se con(formar), ou seja, dar forma a si mesma?

Dessa maneira, no tocante aos questionamentos acima, é possível refletir que Joana se movimentava, ainda que fisicamente esteja presa ao espaço delimitado da casa, uma das formas

---

<sup>297</sup> Ibid., p.13

<sup>298</sup> Ibid., p.14

<sup>299</sup> Ibid., p.15

<sup>300</sup> Nome designado para as brincadeiras infantis que envolvem imitação do ambiente doméstico e do cotidiano familiar na casa. Em que crianças cuidam dos filhos (bonecas), preparam comida, entre outros atos imaginativos que representam os papéis cotidianos dos adultos.

<sup>301</sup> Ibid., p.17

<sup>302</sup> Ibid., p.17

de representação desse limiar de deslocamento é a janela. Como vimos, a moldura na concepção estética de Simmel tem a função de isolar a obra de arte, destacando sua autonomia, com o propósito de que ela possa ser apreciada por si mesma, ou seja, de modo isolado em relação ao entorno do qual faz parte. Entretanto, o limiar que se forma entre esses pontos exteriores e interiores é envolto em tensões, isso ocorre porque o limiar pode ser concebido enquanto espaço de observação que desafia às formas rígidas, permitindo de tal modo uma mobilidade ao observador que estaria propenso a desenvolver um olhar mais objetivo para ambos os espaços (de fora e de dentro). Portanto, além dos espaços de dentro da casa, ao analisarmos a janela como metáfora para esse limiar podemos destacá-la enquanto *espaço entre*. Esse lugar entre a casa e a rua será recorrente ao longo do romance, e através dele, os personagens observam, se distraem e se comunicam com o mundo exterior. O aspecto do abandono na janela, do olhar para o outro da rua, do mundo de fora, a janela como o grande símbolo. À exemplo dessa característica temos a passagem do capítulo *A Pequena Família* em que o personagem Otávio, marido de Joana, um trabalhador intelectual que tenta se concentrar em cumprir seu dever, refere-se à janela aberta como o grande símbolo de sua distração, aqui, Otávio ainda lembra de Joana que surge como um sinal de divagação para ele: “*Há névoas lá fora, além da janela, da Janela Aberta, o grande símbolo. Joana diria: eu me sinto tão dentro do mundo que me parece não estar pensando, mas usando de uma nova modalidade de respirar. [...] Joana diria: outro morrendo, outro ouvindo música, alguém entrou num banheiro, isto é o mundo. Vou comover todos, chamá-los para se enternecerem comigo*”.<sup>303</sup> Noutra passagem, no capítulo *O dia de Joana* enquanto Joana olha pela janela em um momento introspectivo, imagina que se, de repente, abordasse o estranho que vê passar na rua e lhe dissesse as coisas nas quais estava pensando, ele fugiria ao ouvi-la: “*Olho por essa janela e a única verdade, a verdade que eu não poderia dizer àquele homem, abordando-o, sem que ele fugisse de mim, a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais*”.<sup>304</sup> Desse modo, o espaço da janela é uma das formas de contato e do choque, diz Joana: “[...] *É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto*”.<sup>305</sup> Portanto, a janela é uma representação da fluidez da personagem, da sua capacidade de se deslocar das situações que simbolizem determinada forma de vida. Neste trecho do capítulo *As Alegrias de Joana*, quando Otávio e Joana conversam em sua rotina de vida a dois, ela se distrai olhando pela janela e observando uma velhinha passar, é notório o deslocamento da personagem que pode pensar em caminhos

---

<sup>303</sup> Ibid., p.121

<sup>304</sup> Ibid., p.21

<sup>305</sup> Ibid., p.21

diversos, vejamos: “E Joana também podia pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente. Assim, enquanto Otávio falara, apesar de ouvi-lo, observara pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida — um galho trêmulo à brisa”<sup>306</sup>. A janela também pode expressar circulação e renovação das formas de vida doméstica e da casa. Nessa outra cena, do capítulo *O Abrigo no Professor*, no qual Joana adulta visita o antigo professor de infância, descrito como velho e doente, visualizamos um exemplo desta representação: “Agora pode abrir as janelas, disse ele. Você sabe, um pouco de escuridão e depois bastante ar; todo o organismo se beneficia, recebe vida”<sup>307</sup>. Nesse momento, quando Joana abre as portas e as janelas da casa do professor, os elementos externos e naturais expressam a vivacidade: “Joana escancarara as janelas e as portas e o ar frio entrara numa rajada triunfante. Um pouco de sol vinha pela porta atrás dele.”<sup>308</sup>

Em Joana menina, temos outra comunicação da casa que ocorre pela janela. Isso porque umas das alegrias da infância de Joana consiste em *espiar* as galinhas do quintal do vizinho, como demonstra a narrativa no capítulo *O Pai*, logo na página inicial do romance: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer.”<sup>309</sup> Entretanto, de tal modo o romance contém esse aspecto do choque e da tensão, que a conexão de Joana com as galinhas não impede que, no terceiro capítulo “...A Mãe...”, em alusão ao amor de observá-las vivas, Joana se depare com a imagem da galinha *bem* morta na mesa durante a refeição, ficando estupefata: “Na hora do jantar, Joana viu estupefata e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa.”<sup>310</sup> Nesse exemplo, podemos observar o choque que essas imagens antitéticas provocam. Aqui, a ambivalência entre o amor por observar as galinhas vivas e a imagem da galinha morta no conforto da casa, demonstra a violência consentida que invade a rotina do lar na hora do jantar. Joana, *contrita e estupefata*, observa a galinha nua e amarela (aspecto de choque) em sua vida habitual e doméstica, vale ressaltar que a refeição é um momento rotineiro do modelo de casa predominante no mundo ocidental moderno, ela não é comumente pensado sob a ótica da violência, mas sim da partilha e da alegria. Ainda assim, o apreço pelo animal não evita que Joana se alimente normalmente da galinha, ao contrário, pelo tom descontraído da refeição familiar ao lado do pai, notamos o conforto representado pela noção de lar: “Todos riam e Joana também. O pai dava-lhe mais uma asa de galinha e ela ia comendo sem pão.”<sup>311</sup> O capítulo

---

<sup>306</sup> Ibid, p.48

<sup>307</sup> Ibid., p.114

<sup>308</sup> Ibid., p.114

<sup>309</sup> Ibid., p.13

<sup>310</sup> Ibid., p.25

<sup>311</sup> Ibid.,p.25

foca nas histórias narradas pelo pai sobre a mãe de Joana que morrerá, talvez a simbologia na representação do animal morto e vivo seja por isso, aqui, a presença fantasmagórica da mãe assusta a menina. Joana, que está quase adormecendo, pensa assustada no restante da casa “*negra, vazia, calada*”<sup>312</sup>, entretanto, como um consolo e uma esperada alegria, lembra-se que no dia seguinte veria as galinhas vivas: “[...] *mal acordasse, iria espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada*”<sup>313</sup>.

Desse modo, durante o romance a ideia de lar pode surgir como pano de fundo para a desestabilização dos personagens, de modo semelhante ao elemento infamiliar que apresenta Freud, como algo muito próximo e alienado de nós, daquilo que, deliberadamente ou não, evitamos tomar consciência, apesar das fantasmagorias com que inquietantemente se manifestam. Consideremos a definição de lar apresentada por Alfred Schutz<sup>314</sup> quando o analisa não apenas como espaço físico, mas também metafórico: “[...] *O lar é o ponto de partida, mas também é o ponto de chegada. É o ponto zero do sistema de coordenadas que atribuímos ao mundo, de modo a encontrarmos nosso lugar nele.*”<sup>315</sup> Além de outras definições muito peculiares e subjetivas associadas à ideia de lar, como, por exemplo, a da saudade, da falta, a depender se a pessoa vive no que considera lar, se regressou ao lar ou se está distante dele. A noção de lar para quem vive nele, pode ser percebida enquanto aquilo que transmite *estabilidade, previsibilidade, intimidade, dá referência aos modos de vida e é do domínio do automático e da ação*. A vida aparentemente tranquila é aquela na qual o *pensar habitual* é reivindicado como marca da estabilidade. Observamos alguns trechos que remetem a noção de lar em *Perto do Coração Selvagem*, como neste do capítulo *A Víbora*, em que o lar representa inquietude mas também tranquilidade: “*Debateu-se um momento, tremeu, acordou. Tudo rebrilhava sob a lâmpada, tranquilo e alegre como num lar.*”<sup>316</sup> Ou neste outro, no qual o lar pode representar proteção e aprisionamento: “*O teto e as paredes uniam-se sem arestas, caladas, de braços cruzados, e ela estava dentro de um casulo.*”<sup>317</sup> O lar significa ainda, um compartilhamento de tempo e espaço entre membros que estão envolvidos *face a face*, de modo previsível, e que se comunicam da forma mais *habitual* possível<sup>318</sup>.

Conforme Schutz, é possível identificar um sistema de conhecimento diretamente associado ao pensar habitual, ao qual o agente recorre, como: “*receitas confiáveis para*

---

<sup>312</sup> Ibid., p.26

<sup>313</sup> Ibid., p.26

<sup>314</sup> SCHUTZ, Alfred. Sobre Fenomenologia e relações sociais. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

<sup>315</sup> Ibid., p.319

<sup>316</sup> LISPECTOR, op. cit., 1998, p.176

<sup>317</sup> Ibid., p. 132.

<sup>318</sup> SCHUTZ, op.cit., 2012,p.121

*interpretar o mundo social e para controlar coisas e pessoas a fim de obter o melhor resultado em cada situação com o mínimo de esforço*".<sup>319</sup> O pensamento habitual surge a partir da necessidade de controlar a realidade, ele é voltado para a ação, para a dimensão prática da vida e reduz a realidade ao fato ou a racionalização, suprimindo instâncias incômodas ou que exijam muita reflexão. A teoria do choque em Schutz está associada a crise vivenciada pelo estrangeiro ou por aquele que regressa ao lar após um tempo longe, estes sujeitos não têm acesso ao padrão cultural de forma automática, é preciso ter uma postura reflexiva, e às vezes problematizadora, para ter acesso aos conhecimentos necessários ao manejo da vida prática e do modo habitual de pensar. O momento em que Joana observa estupefata a galinha morta na mesa é o exato instante da reflexão e do incômodo que não cabe no manejo da vida prática, já que a reflexão pode consistir, inclusive, numa ameaça ao habitual da situação, por exemplo, se a partir do momento em que refletiu sobre a violência que é matar a galinha e por isso não quisesse comê-la, Joana estaria causando um problema ao manejo da vida cotidiana prática, o que não foi o caso em termos de consequência, porque ela comeu independente do choque. Entretanto, ainda que as coisas não mudem de fato, a reflexão se tornou possível e quando há a afetação do choque ele pode provocar um atordoamento no espaço que se torna fragmentário e perde seu aspecto naturalizado, *casa-refeição-comer-galinha* como algo banal e habitual torna-se se assim passível de reflexão, ameaçando a ordem e rotina estabelecida no ambiente doméstico.

Nesse sentido, um dos deslocamentos espaciais do romance que muda a configuração doméstica e familiar da infância de Joana é causado pela morte do pai. A menina será posta em outro lar e outra rotina. Esse acontecimento é descrito no capítulo "*A Tia*", nele todas as imagens confluem para expressar o sentimento de Joana em relação à perda do pai, considerando que ela já era órfã de mãe. A menina será entregue aos cuidados de uma tia, personagem que representará alguns momentos ambivalentes na constituição de Joana. No dia seguinte à morte do pai, a menina segue viagem rumo à nova morada, acorda cedo, mal lava o rosto e todo mal estar da situação é representado pelo café da manhã: "*Tomara o café com um bolo esquisito, escuro — gosto de vinho e de barata — que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar. Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza — uma coisa imóvel atrás da cortina — com que dormira e acordara.*"<sup>320</sup> Essa coisa imóvel com que dormira e acordara era o fato de que o pai havia morrido. O que sabemos sobre o novo lar na casa da tia é que está localizado na praia, mas não temos o conhecimento geográfico de qual cidade ou praia se trata.

---

<sup>319</sup> SCHUTZ, op.cit., 2012,p.121

<sup>320</sup> LISPECTOR, op. cit., 1998, p.35

A menina segue viagem em companhia de uma empregada encarregada de levá-la. Durante o trajeto de bonde, temos a sensação de que a demonstração da imprecisão espacial e do informe são observados como possíveis intenções da autora. Joana encosta a cabeça na janela do bonde: “*deixando-se atordoar pelo doce ruído das rodas, transmitido sonolentemente pela madeira*”<sup>321</sup>. Logo, entrefecha os olhos para ter a sensação de que o bonde corria mais rápido, é como se o informe comunicasse o mistério: “*O chão corria sob seus olhos baixos, célere, cinzento, raiado de listas velozes e fugazes. Se abrisse os olhos enxergaria cada pedra, acabaria com o mistério.*”<sup>322</sup> O informe como comunicação espacial pode ser visualizado ao longo do romance, como neste outro trecho do capítulo *A Viagem*, em que, de modo ambíguo, a imprecisão se revela como algo nítido: “*Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontrara uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente. Perturbada pensara: tudo, tudo.*”<sup>323</sup>

O caminho até a casa da tia prenuncia à praia próxima e é descrito como caótico e vivo, nele há o sol, o sal, a areia, o mar, as plantas que se retorcem desesperadas e fazem barulho, o vento que embaraça as saias e lambe furiosamente as pernas da menina e da empregada que seguem a pé: “*A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher. [...] Os coqueiros se retorciam desesperados e a claridade a um tempo velada e violenta se refletia no areal e no céu[...].*”<sup>324</sup> A narradora questiona: “*Meu Deus, o que acontecera com as coisas? Tudo gritava: não! não!*”<sup>325</sup> Tudo gritava não! Não! como se fosse para evitar que Joana se aproximasse da casa da tia, o prenúncio caótico e vivo das coisas de fora como um aviso do que significaria o espaço sufocante daquela casa.

A casa da tia entra em cena representando um dos momentos mais expressivos do romance no que concerne a tensão causada pelas configurações espaciais. Este ambiente é descrito como sufocante e surge em contraponto à amplitude da praia e ao que foi narrado sobre o caminho caótico e cheio de resistência da vida. A casa logo é descrita enquanto um ambiente mortificador, parado, em que nada circula ou se movimenta, onde a vida e o sorriso parecem emoldurados: “[...] *um refúgio onde o vento e a luz não entravam[...]* sentou-se com um suspiro na sombria sala de espera, onde, entre os móveis pesados e escuros, brilhavam levemente os sorrisos dos homens emoldurados. Joana continuou de pé, mal respirando aquele cheiro morno

---

<sup>321</sup> Ibid.,p.35

<sup>322</sup> Ibid.,p.35

<sup>323</sup> Ibid.,p.194

<sup>324</sup> Ibid.,p.36

<sup>325</sup> Ibid.,p.36



que após a maresia forte vinha doce e parado. Mofo e chá com açúcar”<sup>326</sup>. As coisas que compõem esta casa expressam a sensação de sufocamento de Joana: “sombria sala de espera” “móveis pesados e escuros”, “mal respirando”, “mofo”, “parado”. A empregada senta na sala, cansada, pernas largadas e boca aberta, observando os quadros. A figura da tia surge caricatural, com o sentimento de pena que é socialmente esperado de uma mulher em relação a uma criança órfã, porém, a ambivalência da narrativa mostra como o afago demonstrado pela figura expressiva da tia, vestida com seu robe de flores grandes, também pode ser asfixiante: “A porta para o interior da casa abriu-se finalmente e sua tia com um robe de flores grandes precipitou-se sobre ela. Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços.”<sup>327</sup> A narradora utiliza a palavra sepultada para expressar o modo como Joana se sente com o abraço da tia, que a toma bruscamente entre seus seios: “De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas: — Pobre da orfãzinha! Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo”<sup>328</sup>. A atitude da tia diante de uma criança que acabou de perder o pai é de uma pena eufórica e espalhafatosa: “A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas. Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro.”<sup>329</sup> O seios da tia eram profundos e a cada soluço eles cresciam. Joana enjoada e triste, recebe os beijos molhados e só consegue pensar que: “Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!”<sup>330</sup>. A autora nos conduz a sensação de aprisionamento da situação, o cenário da casa com seus quadros, a tia com pena fervorosa, sentimento socialmente esperado, e o abraço com seus seios profundos e grandes.

Em seguida, somos levados pela reação da menina que subitamente se desvencilha altivamente dos braços da tia: “[...] Me deixe! Gritou Joana agudamente, batendo o pé no chão”<sup>331</sup>. A tia fica tonta com o rechaço da menina: “A tia apoiou-se no piano, tonta”<sup>332</sup>. A empregada doméstica que é representada como deslocada da casa e da situação: “[...]continuava sentada, observando os quadros, as pernas largadas, a boca aberta”, esta figura que pertence e não pertence ao espaço de uma casa, muitas vezes sendo invisível, é

---

<sup>326</sup> Ibid., p.35-36.

<sup>327</sup> Ibid.,p.36.

<sup>328</sup> Ibid.,p.36.

<sup>329</sup> Ibid.,p.36-37.

<sup>330</sup> Ibid.,p.37.

<sup>331</sup> Ibid.,p.37.

<sup>332</sup> Ibid.,p.37.

entretanto, quem irá compreender o sentimento de Joana e interferir dizendo à tia: “— *Deixe mesmo, ela está mas é cansada.*”<sup>333</sup> A tia fica totalmente desconcertada sem saber como agir, já que suas *receitas confiáveis* de proceder com pena fervorosa, choro e *calor humano* causaram uma resistência na menina que, decidida, foge daquele espaço da casa: “*Joana ofegava, o rosto branco. Passou pela salinha, perseguida. As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida. Empurrou a porta pesada e fugiu*”<sup>334</sup>. Nessa passagem, torna-se mais evidente o quanto a casa da tia representa o aprisionamento de Joana: “*ela estava presa, presa!*” “*as paredes eram grossas*”, a gordura dos seios da tia poderiam dissolvê-la. No gesto de empurrar a porta pesada, a menina foge em direção à praia. Quando Joana abre a porta e foge, a sala da casa é invadida pelo vento e areia da praia, que levanta as cortinas e traz ar fresco, demonstrando mais ainda o quanto aquele ambiente era fechado e sem vida. A tia, surpresa e desapontada, observa Joana sair correndo: “*Pela porta aberta, o lenço na boca tapando o soluço e a surpresa —oh o terrível desapontamento- a tia viu por alguns momentos as pernas magras e descobertas da sobrinha correrem, correrem entre o céu e a terra, até desaparecerem rumo à praia. [...]*”<sup>335</sup>.

A narradora descreve a repugnância de Joana em relação ao momento em que foi recebida pela tia. A menina chega na praia ofegante, limpando com as mãos o rosto umedecido de beijos e lágrimas, sentindo o gosto insosso da saliva morna da tia e o perfume doce que vinha dos seus seios: “[...] *a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas, e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo*”.<sup>336</sup> Ao sair correndo, Joana bagunça a casa, deixando elementos externos e naturais invadirem: o vento, a areia, o sol, o sal: “*Uma onda de vento e areia entrou no hall, levantou as cortinas, trouxe leve ar fresco*”<sup>337</sup>. O cenário muda quando esses “intrusos” adentram a casa, como se reivindicassem seu espaço natural dentro do lugar fechado, e assim, a fronteira artificial entre eles fosse desmascarada. Joana movimentava o espaço, causando o choque na tia que tinha *cheiro de coisas guardadas*. Algo condizente com a sensação de aprisionamento que Joana estava sentindo ao fugir para a praia. A autora traz para o romance, esses efeitos que os espaços provocam na subjetividade dos personagens, as alusões de espaços amplos e fechados, a autora manuseia esses elementos frutificando a imaginação da protagonista. O efeito da moldura

---

<sup>333</sup> Ibid., p.37.

<sup>334</sup> Ibid., p.37.

<sup>335</sup> Ibid., p.37.

<sup>336</sup> Ibid., p.37-38.

<sup>337</sup> Ibid., p.37.

também é o de provocar tensões em seu interior, expandindo-se além dos limites da sua forma. Assim, a menina Joana, ao chegar onde seria seu novo lar, entre sufocos e abraços da tia, simplesmente foge de toda piedade, e corre para a praia: “*O grande espaço ao ar livre dá ao ser humano um sentimento de liberdade de movimento, de poder alcançar o indefinido, de estabelecer de modo indefinido metas amplas – algo que em quartos estreitos fica decisivamente dificultado, em termos sensoriais.*”<sup>338</sup> Podemos observar o choque entre essas duas espacialidades, desencadeado por Joana e sua sensibilidade para a percepção das coisas submersas. O choque entre o mundo natural e os interiores burgueses/classes médias, com excesso de recalques imposto pelas convenções e ordens. O espaço da casa, portanto, figura em imagem as expectativas e valores de uma determinada classe.

O encontro de Joana com o mar é uma entrega, o encontro entre dois seres vivos, ininteligíveis. O mar é descrito como um ser vivo e possui uma presença contraditória, ao mesmo tempo acolhedora e fria, que parece satisfazer a necessidade de Joana por alguma entrega e comunhão. O vento encosta rudemente o corpo de Joana que com os olhos entreabertos encara o mar, a narradora descreve o momento em que a menina pálida e frágil, é revigorada ao sentir o mar alegre e salgado pelo seu corpo: “*Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar — o mar. O mar — disse baixo, a voz rouca.*”<sup>339</sup> As características atribuídas ao mar são ambivalentes, era revoltado e sereno, era profundo e estirava-se na areia como um corpo vivo, além das ondas pequenas havia o mar e ele se mostra como algo consolador para a menina. Joana se refugia no espaço da praia, onde encara o fato irremediável: a morte do pai. Ela recebe água nos pés, com as pernas trêmulas bebe um pouco da água salgada e se une ao mar: “[...]às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos a água infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando”<sup>340</sup>. O mar é como uma coisa viva. A visão do mar grande, presente e indiferente, é contrastada com os traços humanos da tia desesperada de pena: “*O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela*”<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> SIMMEL, op.cit. 2013, p.84.

<sup>339</sup> LISPECTOR, op. cit., 1998, p.38.

<sup>340</sup> Ibid., p.38.

<sup>341</sup> Ibid., p.38.

Do encontro com o mar, Joana terá a percepção do sofrimento acerca da morte do pai, mas esse sentimento sobrevém misturado ao êxtase de sentir o movimento do mar em seu corpo e da alegria em observar a vivacidade das coisas ao redor, essa angústia é sentida de modo contraditório: *“E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma [...] era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... [...] Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. Cobriu o rosto com as mãos esperando quase envergonhada, sentindo o calor de seu riso e de sua expiração ser novamente sorvido.”*<sup>342</sup> É como se a constatação de que todas as coisas estão vivas embora o pai estivesse morto, causasse em Joana um sentimento estranho, uma espécie de constrangimento em estar viva. Toda a cena remete à vida do mar, ao movimento, a continuidade e a necessidade de comunhão com esses elementos. Do encontro vem o choque destas naturezas: a da menina e do mar. Joana continuaria a viver como o mar se movia, a natureza dele se mostra um consolo que Joana necessita: *“[...] sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente [...] Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir o seu barulho. Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê?”*<sup>343</sup> A continuidade da vida é constatada por Joana diante da natureza do mar, apesar da morte do pai.

Percebemos em *Perto do Coração Selvagem* que a colocação antitética é um recurso constante para expressar a tensão dos personagens, nessa passagem, ainda do encontro de Joana com o mar, expressões como *“alegria séria”, “alegria quase de chorar”* e *“alegria quase horrível”* são exemplos que demonstram esse efeito: *“Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus”*<sup>344</sup>. Aqui, também a vivacidade do mar é reafirmada para que sobrevenha o desfecho e a ambivalência, que é o fato irremediável da morte do pai: *“A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clara clara como um bicho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia.”*<sup>345</sup> Desse encontro com o mar fluído, Joana vivenciará a crise do luto, o choque é representado por essa entrega. Na imagem do ilimitado, Joana descobrirá o consolo que não encontrou no abraço sufocante da tia e muito menos em sua casa sem vida e cheia de homens emoldurados. Ao que parece, Joana busca

---

<sup>342</sup> Ibid., p.38-39.

<sup>343</sup> Ibid., p.40

<sup>344</sup> Ibid., p.39

<sup>345</sup> Ibid., p.39

espontaneamente experimentar a perda e o luto de modo a convertê-los em anseio e busca. Uma experiência de luto distinta daquela oferecida pela casa da tia e seu abraço de sepultamento, que faria de sua perda uma irremediável e estéril nostalgia. A partir dessa entrega com o mar imenso, em que até a marca de seus pés sobre a areia parece uma respiração e as coisas remetem à vida, surgirá o pensamento contrastante acerca da morte do pai, pois este fato era o que estava por trás de tudo naquele dia, o sentimento vinha: *“Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. [...] Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morreria”*<sup>346</sup>.

Após alguns anos morando na casa da tia, Joana é levada ao internato. A tia fracassa ao tentar domesticar a menina, mesmo sendo acostumada às tarefas maternas e tendo orgulho de ter educado a própria filha da forma mais adequada socialmente, preparando para o casamento, para o marido, para ser mãe e dona de casa. Com Joana, no entanto, essa receita de criação parece impossível de ser executada. Na passagem a seguir, do capítulo *O Banho*, a tia fica chocada ao flagrar Joana cometendo um pequeno delito. A menina rouba um livro e confessa o ato sem demonstrar culpa ou remorso: *“Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum”*<sup>347</sup>. Após o ocorrido, numa conversa com o marido, eles decidem levar Joana ao internato: *“Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria do lado de Joana... eu nunca tive esse trabalho com Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina. [...] eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... imagine.... fiquei branca. contei a padre Felício... pedi conselho... Ele tremeu comigo[...]*<sup>348</sup> O tio concorda e complementa seguindo o conselho do padre: *“-Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la.”*<sup>349</sup> Joana parece uma estrangeira na casa dos tios, seu modo de ser e de observar as coisas causa desconforto, choca a configuração normal do lar. Os tios não sabem lidar com a menina porque ela desafia e, portanto, enfraquece suas certezas de algum modo. Conforme Schutz<sup>350</sup>, é próprio do *pensar habitual* ser constituído de certezas, do contrário ele

---

<sup>346</sup> Ibid.,p.39

<sup>347</sup> Ibid.,p.50

<sup>348</sup> Ibid.,p.50

<sup>349</sup> Ibid.,p.50

<sup>350</sup> Schutz, op.cit. 2012.

não seria eficaz e eficiente. A vida no lar é o espaço do *pensar habitual* porque deve seguir uma rotina, com receitas já testadas e seguras que fazem as coisas funcionarem, essa configuração é uma construção transformada em algo real, sólido, tradicional e até numa “verdade”. Nesse sentido, o modo como Joana choca os personagens e se coloca perante as situações com distanciamento, possibilita refletir acerca da montagem dessas configurações morais do lar como uma construção artificial, e numa perspectiva mais ampla, dos próprios valores sociais. Ainda sobre a conversa dos tios, fica nítido o quanto a existência de Joana na casa incomoda a tia, que a sente observando e julgando: “*Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando... sabendo o que eu penso. Às vezes estou rindo e paro no meio gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde criei minha filha, terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa guria... é uma víbora. [...].*”<sup>351</sup> Joana escuta escondida toda a conversa dos tios. A reação da menina é ambivalente, observa suas mãos trêmulas, o teto branco, os ombros que palpitam vivos, depois de ter sido chamada de víbora pela tia Joana fica trêmula, mas é possuída de um ardor misturado a certa alegria sombria: “*Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta.*”<sup>352</sup>

Esse caráter do *pensar habitual* que observamos no lar dos tios segue um padrão compatível com a vida prática, nela, conforme Schutz: “*Não há necessidade de definir ou redefinir situações que já ocorreram diversas vezes, ou buscar novas soluções para velhos problemas que já são resolvidos de forma satisfatória.*”<sup>353</sup> Educar Joana como educou a própria filha é algo que funciona como uma verdade para a tia, pedir conselho ao padre também. O padrão cultural elimina problematizações incômodas que exigem desnaturalizar interpretações tomadas por verdades, como vimos, ele é voltado para a ação, é compartilhado e substitui aspectos questionáveis por algo autoexplicativo. Assim, o padrão cultural é mantido por suposições que devem permanecer verdadeiras, e indicam alguma previsibilidade por isso. As suposições do pensar habitual transmitem as noções de estabilidade e previsibilidade, como descreve Schutz<sup>354</sup> em seu ensaio sobre *O Estrangeiro*: “[..]a de que a vida continuará a ser a mesma como sempre foi, que podemos confiar no conhecimento legado a nós, que no decorrer normal é preciso saber algo sobre o tipo geral ou estilo de eventos que podemos encontrar e de que há uma partilha desses sistemas de interpretação e expressão”.<sup>355</sup> De acordo com

---

<sup>351</sup> Ibid.,p.50

<sup>352</sup> Ibid.,p.51

<sup>353</sup> SCHUTZ, op.cit., 2012, p.320.

<sup>354</sup> SCHUTZ, Alfred. O Estrangeiro – Um ensaio em Psicologia Social. Revista Espaço Acadêmico. Nº 113. Out. 2010.

<sup>355</sup> Ibid., p.121

Schutz<sup>356</sup>, o ator age no mundo social em conformidade com o campo de suas reais e possíveis ações e, só secundariamente, como objeto de sua reflexão, ou seja, ele extrai do padrão cultural do seu grupo àquilo que é relevante para suas ações, como um sistema de relevâncias, que pode ter zonas de ignorância, suposições ou de interesses mais profundos a depender do que o indivíduo necessita. Este conhecimento pode ser incoerente, parcialmente claro e contraditório.

Schutz<sup>357</sup>, como vimos, analisa algumas situações em que esse sistema pode ser problematizado, como no caso do estrangeiro ou em outros tipos de choque que o sujeito vivencia. Na casa dos tios, Joana se coloca como uma presença estrangeira mesmo sem ter intenção, ela causa choque com suas atitudes incomuns, até o seu jeito de olhar desconcerta a tia: *“Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bom nos olhos, pisando a gente.”*<sup>358</sup> Ela realmente abala o campo de certeza e até do sagrado, tanto moral quanto social da tia: *“É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus –que me perdoe!”*.<sup>359</sup> O choque é uma quebra de expectativa que pode fazer com que nossa percepção da realidade mude, constatando que o conhecimento que temos é insuficiente ou inadequado para lidar com determinada situação, pondo em risco a estabilidade. Uma das atitudes da tia é demonizar Joana, porque ela é o objeto do seu incômodo. A ameaça que Joana provoca é tão profunda que a tia projeta nela a capacidade de cometer a maior transgressão que pode afetar o pacto moral e social da vida em grupo, que é a prática de homicídio: *“É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa...”*.<sup>360</sup>

Após ouvir a conversa dos tios sobre ela, Joana busca abrigo em outra casa, na do seu professor, figura que ela projeta sua admiração: *“Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia que ela era uma víbora”*. A menina sentia que era admitida quando falava com ele: *“Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me como são as coisas? E ouvir: também não sei”*.<sup>361</sup> A influência que o professor exerce sobre Joana é intensa e marcada por tensões, tendo em vista que ele é uma das poucas pessoas que a menina parece confortável em se conectar de forma recíproca. Nesse momento, é interessante perceber a experiência espacial que decorre da cena em que Joana vai à casa dele para conversarem. Ela é recebida na sala do professor e eles conversam, a menina sente como se não existisse mais ninguém no mundo,

---

<sup>356</sup> Ibid., 2010.

<sup>357</sup> Ibid., 2010.

<sup>358</sup> LISPECTOR, op. cit., 1998, p.50.

<sup>359</sup> Ibid., p.51

<sup>360</sup> Ibid., p.51.

<sup>361</sup> Ibid., p.52.

nem mesmo os tios que a chamaram de víbora, Joana sentia o espaço da seguinte forma: “*como se o professor e ela mesma estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão*”.<sup>362</sup> Há um aspecto onírico na cena porque eles divagam sobre questões profundas, filosóficas ou pessoais. Entretanto, a característica onírica é logo perturbada pela presença da esposa do professor que entra na sala, essa mudança repentina é sentida como um choque alterando a configuração espacial. Quando a figura da esposa interrompe a conversa dos dois, no espaço em que para Joana eles estavam isolados do mundo lá fora, a mulher faz apenas uma pergunta rotineira e inofensiva ao marido, sem uma aparente profundidade, mas que mudará toda a configuração da cena, em um tom belo e tranquilo ela pergunta: “*Quer o jantar agora?*”<sup>363</sup>. Em virtude desta pergunta banal, a vida doméstica invade totalmente a cena, o cotidiano se coloca com uma força imensa, como um princípio de realidade. Joana, enciumada, pensa: “[...] *também ele notaria quanto aquela mulher branca era odiosa, quanto ela sabia destruir qualquer conversa anterior?*”<sup>364</sup> Tal qual nesta passagem, em que a pergunta sobre o jantar demonstra a regularidade dos hábitos familiares, noutros momentos em *Perto do Coração Selvagem* é possível perceber a expressão de um modo de vida pautado na “*ordem, beleza e honra*”, este pode ser representado pela casa, hábitos, deveres domésticos, nas relações com as coisas, móveis e casas limpos, e por meio das relações familiares. Frequentemente, essas características surgem como pano de fundo para refrear pulsões e desejos dos personagens, ainda que as coisas em ordem sejam desfamiliarizadas. Quando a esposa adentra à sala onde Joana costumava conversar com o professor, o espaço passa a não representar mais o isolamento de tudo que acolhia a menina, a conversa profunda que estavam tendo se transforma em algo pequeno e até um pouco ridículo perante a força do cotidiano que a esposa representa. No trecho que segue, é afirmado uma tensão entre Joana e a imagem da esposa bastante sólida, evidenciando a incompletude da menina, que se adequa bastante a proposta da escrita: “*Joana diminuiu, ficou pequena e escura diante daquela pele brilhante. Sentiu a vergonha da cena anterior tomá-la e reduzi-la ridiculamente*”<sup>365</sup>. A autora nos faz sentir esse choque através do espaço, mais uma vez as coisas se destacam e ficam informes. Essa descrição é deste exato momento: “*Tudo recuava... E de súbito o ambiente destacou-se na sua consciência com um grito, avultou com todos os detalhes submergindo as pessoas numa grande vaga... Seus próprios pés flutuavam.*”<sup>366</sup>

---

<sup>362</sup> Ibid., p.52.

<sup>363</sup> Ibid., p.56.

<sup>364</sup> Ibid., p.56-57.

<sup>365</sup> Ibid., p.59.

<sup>366</sup> Ibid., p.59.



Sendo assim, neste instante, o espaço da sala muda, e o ambiente anteriormente familiar e acolhedor se transforma em um lugar periclitante e instável, as coisas começam a se movimentar como se cercassem a menina, comunicando o aprisionamento da situação: *“A sala onde já estivera tantas tardes refulgia no crescendo de uma orquestra, mudamente, numa vingança pela sua distração. [...]Joana descobriu a insuspeita potência daquele aposento quieto. Era estranho, silencioso, ausente, como se fosse uma reminiscência. As coisas haviam se guardado até agora e então aproximavam-se de Joana, cercavam-na, brilhando na meia escuridão do crepúsculo.”*<sup>367</sup> A cena muda sua configuração. Joana, perplexa, observa as coisas ao redor: *“Perplexa, viu sobre a cristaleira faiscante a estátua nua, de linhas docemente apagadas como num fim de movimento. O silêncio das cadeiras imóveis e finas comunicou-se ao seu cérebro, esvaziou-o lentamente...”*<sup>368</sup>. Envergonhada e humilhada, a menina deseja fugir da casa do professor, sentindo que a sala diminuía assim como a insuspeita potência de fúria que se guardava em um lar aparentemente tranquilo, o que fica nítido nesta passagem: *“[...] ela estava de pé diante deles há alguns minutos, calada, sentindo a casa[...] Vou embora dessa casa gritou-se agitada. E cada vez mais a sala se fechava, de um momento para outro despertaria a fúria no homem e na mulher!”*<sup>369</sup> Novamente, Joana corre em direção à praia, como aconteceu quando chegou à casa da tia. A praia representa o anseio da menina pelo ilimitado. O mar ressoava o ânimo de Joana: *“Já era noite, o mar rolava escuro, nervoso, as ondas mordiam-se na praia.”*<sup>370</sup> A menina pensa que era uma despedida, que o professor recuava e não poderia falar com mais ninguém como falava com ele, se perguntasse algo questionador a tia, Joana imagina que ela responderia: as coisas são assim, assim, assim. Notamos aqui a força da ação da vida prática, representada pela tia e a esposa do professor, cujo aspecto questionável da vida é substituído por certezas, em detrimento da potência reflexiva da conversa entre Joana e o professor. Ainda que as casas sejam diferentes, a do professor e a da tia, elas parecem representar um destino que Joana descobre não ser o seu. A menina se refugia na praia, espaço onde Joana se percebe viva, corre pela praia e se recorda com espanto e sem familiaridade da casa do professor: *“Agora sou uma víbora sozinha. Lembrou-se de que se separara realmente do professor [...]... sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha...”*<sup>371</sup>

---

<sup>367</sup> Ibid., p.60.

<sup>368</sup>Ibid., p.60.

<sup>369</sup> Ibid., p.61.

<sup>370</sup> Ibid., p.61.

<sup>371</sup> Ibid., p.61.

Ao longo do romance, há algumas cenas da refeição à mesa. Esses momentos são importantes para pensar as representações do cotidiano, ou seja, do modo de vida regular do pensar habitual e da vida doméstica. Esse é um dos momentos em que se torna perceptível o roteiro a seguir, como os laços familiares são encenados, o papel que cabe a cada um, o que se deve falar ou não. Sobre a casa da tia de Joana: “*A comida era uma das grandes preocupações da casa.*”<sup>372</sup> Ainda no capítulo *O Banho*, em que Joana senta à mesa com os tios para o jantar, após ter ouvido a conversa de que iria para o internato, podemos observar como o efeito do choque se manifesta neste episódio rotineiro. As coisas fazem parte deste cenário, comunicando o modo de vida dos personagens, ou a desestabilização dele através do efeito do choque. Durante o jantar, Joana sente que os tios estão diferentes de como costumavam se comportar: “*A tia estendeu-lhe o prato de pão em silêncio. O tio não levantava os olhos do prato. [...] Mas por que hoje não se abandonavam nas cadeiras? Por que cuidavam de não chocar os talheres, como se alguém estivesse morto ou dormindo? Sou eu adivinhou Joana*”<sup>373</sup>. A narradora descreve a cena em que tio come arfando porque sofre do coração, a tia come com as pernas cruzadas, a mesa escura era iluminada pelo lustre sujo e o silêncio também havia se sentado: “*Joana em momentos parava para ouvir o ruído das duas bocas mastigando e o tique-taque leve e nervoso do relógio*”<sup>374</sup>. Os tios à mesa, tentam manter a aparência do jantar em família. Joana notando que eles agiam de modo diferente inicia uma conversa trivial, e percebe, um pouco de medo nos tios: “*Joana respirou alto: tinham medo dela, pois?*”<sup>375</sup>. Depois sobrevém um silêncio total: “*O silêncio voltou sem dissolver o murmúrio longínquo do mar. Eles não tinha coragem, então*”<sup>376</sup>. Não fica explícito se eles estavam com medo de contar que a levariam para o internato, ou se eles não tinham coragem de praticar o ato de levá-la. Em todo caso, ao perceber a falta de coragem, Joana lança a pergunta subitamente, e causa um verdadeiro estremecimento ao redor da mesa: “*Quando é que eu vou para o internato?*”<sup>377</sup> O cotidiano jantar dos personagens é desestabilizado e eles ficam sem saber como agir, suas receitas de encenação fracassam, instante em que fica bastante nítido o efeito do choque nas coisas, a tia derruba a sopa, o caldo se espalha, o tio abandona os talheres, a toalha fumegava: “*A terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se*

---

<sup>372</sup> Ibid., p.61.

<sup>373</sup> Ibid., p.63.

<sup>374</sup> Ibid., p.64.

<sup>375</sup> Ibid., p.64.

<sup>376</sup> Ibid., p.64

<sup>377</sup> Ibid., p.64

*rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado. [...]A toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio*”<sup>378</sup>.

O trecho citado acima “*para não chocar os talheres*” revela um aspecto interessante. O cuidado para evitar o choque imprime o silêncio, uma atitude ainda mais moderada e contida. Esse comportamento é equivalente à atmosfera sufocante da casa. Nesse sentido, o choque se converte no movimento da vida reagindo a esse sufocamento. Contrapondo-se à forma acabada e convencional da casa e desses vínculos familiares, que para Joana significam paralisia e morte. Ao dar voz ao choque que está sendo evitado pelos tios, ao revelar ela mesma que será enviada para o internato, Joana nos torna nítido esse mecanismo “violento” da convenção: a busca por sufocar e dissimular o conflito.

Ainda neste capítulo *O Banho*, a cena que segue é a da transição de Joana. Ela se despede da infância e entra na puberdade, o espaço é o banheiro abafado em vapores mornos, ela sequer cresceu ainda, diz a narradora, apenas *emergiu da infância*: “*Imerge na banheira como no mar*”.<sup>379</sup> O espaço fechado se transforma no mar, no mistério da água, na consciência do corpo e das sensações, demonstrando que as impressões de Joana podem ir além do espaço físico, mesmo entre as quatro paredes a menina aspira ao ilimitado: “*O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.*”<sup>380</sup> O ilimitado não significa uma libertação apenas, mas é o espaço da crise e da angústia de Joana que não cessa de acontecer. Ela sai da banheira como uma desconhecida de si “*nada a rodeia e ela nada conhece*”<sup>381</sup>, o espaço se torna fragmentado e vazio de coisas. Várias passagens dessa cena sugerem a sua singular mudança, a transição da infância para a adolescência: “*o frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar[...]*”<sup>382</sup>. A menina passa pelo corredor que parece uma metáfora sobre a passagem, a transição que Joana está vivenciando, a casa está estranha, é um lugar infamiliar. A menina está fechada em si, não querendo olhar ao redor, e passa pelo corredor descrito como: “*a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo*”<sup>383</sup>. Joana fecha as janelas do quarto para: “*não ver, não*

---

<sup>378</sup>Ibid., p.64.

<sup>379</sup> Ibid., p.65.

<sup>380</sup> Ibid., p.65.

<sup>381</sup> Ibid., p.66.

<sup>382</sup> Ibid., p.66.

<sup>383</sup> Ibid., p.66.

*ouvir, não sentir*”<sup>384</sup>, a cama é silenciosa e flutua na escuridão, a menina deita como em um ventre perdido, com a experiência espacial em que: *“Tudo é vago, leve e mudo*”<sup>385</sup>.

Na próxima cena, do mesmo capítulo, temos informação de que Joana está no internato: *“Atrás dela alinhavam-se as camas do dormitório do internato, e à frente a janela se abria para a noite*”<sup>386</sup>. Porém, nem o ambiente mais opressivo e disciplinador de corpos do internato impedirá que Joana tenha experiências relevantes, as quais também envolvem o espaço ao redor, isso ocorre já no final do capítulo *O banho*. As camas alinhadas demonstram a organização espacial metódica do internato e a homogeneização dos corpos, mas a janela entra em cena como espaço que vaza para o mundo exterior. Em todo esse trecho, Joana tem sensações de expansão através do pensamento, ainda que fisicamente o espaço seja o quarto de dormitório do internato. O encontro, a sensação de fusão com as coisas é também lugar de estranhamento e fragmentação. Nessa passagem, através dos elementos do céu, das estrelas e da chuva, Joana aspira a um pertencimento que não ocorre sem choque. Há desejos como, por exemplo, o de fusão e comunicação, a menina deseja integrar seu próprio corpo ao de uma estrela: *“[...] Meu, Deus, comunicai-me com elas[...]. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa semelhante a uma estrela tremula dentro de mim.*”<sup>387</sup> Nesta entrega entre naturezas há o mistério, implodindo a experiência espacial de Joana que se realiza apenas pela brecha da janela: *“Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim[...].*”<sup>388</sup> A crise surge junto à janela onde a menina observa o céu: *“Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. Aqui, junto à janela, o ar é mais calmo.*”<sup>389</sup> O aspecto da fusão está presente, assim como os elementos ambivalentes de desejo de entrega junto à característica sombria deste encontro. Nessa mesma passagem, notamos que Joana se desvencilha do espaço físico novamente: *“Que importa que em aparência eu continue nesse momento no dormitório, as outras moças mortas sobre as camas, o corpo imóvel? Que importa o que é realmente?”*<sup>390</sup> Desse modo, as coisas que constituem o espaço do quarto perdem sua densidade, e permitem a aspiração ao ilimitado e o reencontro de Joana com sua propensão selvagem: *“Na verdade estou ajoelhada, nua como um animal[...]. A cama*

---

<sup>384</sup> Ibid., p.66.

<sup>385</sup> Ibid., p.66.

<sup>386</sup> Ibid., p.66.

<sup>387</sup> Ibid., p.69.

<sup>388</sup> Ibid., p.66.

<sup>389</sup> Ibid., p.66-67.

<sup>390</sup> Ibid., p.67.

*desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E estou no mundo, solta e fina como uma corça na planície.*”<sup>391</sup> Essa crise modifica o espaço físico e percebemos as tensões que permeiam a cena, a aspiração de Joana longe de cessar, está em movimento: *“Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim.*”<sup>392</sup> A aspiração ao indefinido surge ao lado da constatação dos traços físicos, de suas limitações e definições. Em seguida, a característica ambivalente desse momento revela a surpresa de olhar para o limite do próprio corpo, em detrimento do desejo ao ilimitado: *“Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma*”<sup>393</sup>. Essa cena do internato é um exemplo de como Joana se choca com seus próprios limites e os ultrapassa, reconectando-se à sua natureza selvagem. O abandono da infância se faz como um “retorno”, como uma experiência que a liga a sua natureza, mantendo a fidelidade com suas próprias disposições subjetivas, em face de novos contextos que vivencia. O mais curioso é que é nesse espaço disciplinador que ela cresce internamente. Quanto mais o espaço impõe limites, mais esses limites a tornam consciente da necessidade de expandir-se.

O choque em relação ao corpo, aos espaços familiares da casa, do quarto, faz parte da escrita de *Perto do Coração Selvagem*. Portanto, as coisas dentro do lar podem se tornar estranhas e informes, causando uma fragmentação do espaço que condiz com o estado da subjetividade dos personagens. Em Joana adulta e casada com Otávio isso também ocorre. No capítulo *O dia de Joana*, quando Otávio sai e Joana fica sozinha em casa, visualizamos as mudanças que ocorrem na subjetividade dela, a ausência do marido torna possível que suas aspirações se manifestem de forma mais livre, mas essa liberdade se apresenta como crise: *“Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. Do bairro quieto, das casas afastadas, não lhe chegavam ruídos. E, livre, nem ela mesma sabia o que pensava.*”<sup>394</sup> Pressupõe-se que a vida no casamento tenha um formato estável, que seja composta de hábitos regulares e um nível de intimidade causados também pela experimentação física do mesmo espaço da casa, do quarto e da cama. No que concerne aos aspectos conflitantes que envolvem a convenção do casamento no romance, observa-se o contraste entre o ritmo da vida cotidiana

---

<sup>391</sup> Ibid., p.67.

<sup>392</sup> Ibid., p.67.

<sup>393</sup> Ibid., p.67.

<sup>394</sup> Ibid., p.18.

e à efervescência interior de Joana. Nessa mesma passagem, ela tente se desvencilhar interiormente do espaço que a cerca (a cama) para pensar no mar, como uma representação da sua falta de adequação ao formato daquele modo de vida. Nota-se a fadiga da personagem pela repetição dos dias iguais, algo que a narradora denomina de “acúmulo de vida”. O caráter automático do cotidiano se coloca aqui como algo contrário ao sentir-se viva desejado por Joana. O anseio é umas das formas de se desvencilhar desse aspecto automático: “*O dia tinha sido igual aos outros e talvez daí viesse o acúmulo de vida. Acordara cheia da luz do dia, invadida. Ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo sentir. Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum.*”<sup>395</sup> Podemos compreender que esse formato da repetição, dos hábitos regulares que bem se coadunam com a experiência no casamento deixa a personagem com acúmulo de vida, mas de qual vida? Podemos recorrer às concepções de vida que trata Georg Simmel, especificamente em seu ensaio denominado *A Aventura*<sup>396</sup>, ele analisa a aventura como uma abertura que permite ao sujeito vivenciar algo fora da sua realidade ordinária, trata-se de enxergar o cotidiano como uma infinidade de significados e imprevistos. Ainda que a aventura seja fora da normalidade, intensificada e delimitada por si mesma, ela está ligada a um significado profundo da vida. Outrossim, a tensão desse trecho do romance está mais na espera e no desejo de Joana em viver algo fora da sua vida cotidiana, e não necessariamente na concretude de sua realização. Espera pelo quê? Desejo de quê? Esse estado de anseio, de vida, que não se sabe como exprimir nem realizar.

Ainda na cama, Joana apela para a imaginação do mar, sentir a coisa sem possuí-la, fugir dos contornos físicos que a cercam: “[...] *A fórmula se realiza tantas vezes: sentir a coisa sem possuí-la. Apenas era preciso que tudo a ajudasse, a deixasse leve e pura, em jejum para receber a imaginação*”<sup>397</sup>. Entretanto, a liberdade é percebida de modo ambivalente. Ainda que a representação do mar, elemento da natureza, seja muitas vezes reivindicada como espaço ilimitado que traz algum conforto, a imagem da natureza é ambígua e nem sempre significa libertação do modo de vida citadino e doméstico. Em uma passagem do capítulo *O Passeio de Joana*, nossa protagonista está dentro de casa e se distrai olhando pela janela uma montanha ao longe. No que concerne a dicotomia entre paisagens urbanas e naturais, a narradora descreve a imagem da montanha como estúpida, longe de representar uma fuga citadina ao aprisionamento da casa: “[...] *imaginando que estava longe e era grande, em primeiro lugar; em segundo, que*

<sup>395</sup> Ibid., p.22.

<sup>396</sup> SIMMEL, GEORG. *A Aventura*, In: *Cultura Filosófica*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020.

<sup>397</sup> Ibid., p.22-23.

*era pequena e estava perto. Mas de qualquer modo uma montanha estúpida, castanha e dura. Como odiava a natureza às vezes*<sup>398</sup>. O anseio de Joana mistura-se às características da montanha, aquilo cinzento e verde estendido dentro de Joana como um corpo preguiçoso, como a autora descreve: *“O que não conseguia pegar com a mão estava agora glorioso e alto e livre e era inútil tentar resumir: ar puro, tarde de verão.”*<sup>399</sup> Esses são alguns exemplos da tensão entre espaços fechados e amplos, transmitindo as inquietações de Joana.

Sobre o modo de vida no lar, como bem observa Schutz<sup>400</sup> há um esquema de expressão e interpretação em que os meus atos e os dos outros devem se fazer prontamente compreensíveis. Nesta interação, há uma boa chance de se prever a ação dos demais, ou seja, a estabilidade e previsibilidade são essenciais, e é justamente esse lugar que o romance provoca através do choque. No contexto da normalidade, até os acontecimentos extraordinários, como a morte ou a doença, por exemplo, têm um esquema geral para lidar. Ainda conforme Schutz<sup>401</sup>, na relação *face a face*, em que há um compartilhamento de tempo e espaço para cada parceiro dessa interação, os gestos, as expressões faciais são percebidas pelo interlocutor e possuem um significado de interpretação sobre o que o outro está pensando ou sentindo, como comunica a narradora de *Perto do Coração Selvagem* quando utiliza o verbo adivinhar com esse propósito, de observar a expressão facial do interlocutor. Nesta interação: *“O campo das expressões do outro é amplamente aberto a uma interpretação possível, e o ator pode controlar imediata e diretamente o efeito de seus próprios atos sociais pela reação de seu companheiro.”*<sup>402</sup> Ainda no capítulo *O Passeio de Joana*, temos outro exemplo da interferência que o espaço da casa e o formato do casamento provoca na subjetividade de Otávio e Joana: *“[...] Assim como o espaço rodeado por quatro paredes tem um valor específico, provocado não tanto pelo fato de ser espaço, mas pelo de estar rodeado por paredes. Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela, mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor[...]*<sup>403</sup>. Ainda nesse trecho, a narradora trata de modo conflituoso e dialético a relação entre Joana e Otávio, comparando este formato do casamento com o aprisionamento entre quatro paredes, sempre como uma tensão e um receio de delimitação por parte de Joana: *“E também: como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro*

---

<sup>398</sup> Ibid., p.31.

<sup>399</sup> Ibid., p.31-32.

<sup>400</sup> SCHUTZ, op.cit., 2012, p.320-321

<sup>401</sup> Ibid.,2012.

<sup>402</sup> Ibid.,2012, p.321.

<sup>403</sup> LISPECTOR, op.cit. 1998, p.31

*paredes? E havia um meio de se ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?*”<sup>404</sup> Não é possível se ter as coisas sem que as coisas possuam de volta, essa passagem evidencia novamente o receio de Joana em ser domesticada e possuída.

Por outro lado, pela característica ambivalente que percorre o romance, a vivência do ambiente doméstico e dos deveres cotidianos como forma de encarar a vida fazem parte da narrativa como contraponto ao anseio de Joana. A dona de casa, adequada ao seu destino, como veremos mais à frente na representação das personagens Lídia, *A mulher da Voz*, a esposa do professor e a tia são cobertas por deveres de uma vida simples, que possui uma conduta e um ritmo que permite à vida atuar sobre a alma com certa firmeza. Em *Perto do Coração Selvagem*, coisas como os móveis limpos da casa, por exemplo, surgem enquanto alegoria desse modo de vida ordinário: “*Oh Deus. Isso, sim, isso: se existisse Deus ele teria desertado daquele mundo subitamente excessivamente limpo, como uma casa ao sábado, quieta, sem poeira, cheirando a sabão, Joana sorriu. Por que uma casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores?*”<sup>405</sup> São esses aspectos que Joana tenciona, como vimos no capítulo anterior, a epifania neste romance pode ser visualizada quando observamos o interesse pela substância da vida vista em sua normalidade. Nesse sentido, o choque se coloca como uma experiência que permite a perspectiva de alargamento da vida mecanizada. Na passagem abaixo, Joana anda pela casa sem destino, como leitores, indagamos como é possível alguém andar pela própria casa sem destino? Essas metáforas reforçam o aspecto fluído dos espaços em Joana: “*Quem poderia impedir a alguém viver largamente? Mais tarde caiu num estado de estranha e leve excitação. Deslizou pela casa sem destino, chorou mesmo um pouco, sem grande sofrimento.*”<sup>406</sup>

Lembremos que Freud escreveu seu ensaio *Das Unheimliche* (O Infamiliar) tendo como inspiração o conto fantasmagórico *O Homem da Areia*, escrito por E.T.A Hoffmann, para demonstrar que o elemento *infamiliar* é algo próximo a nós, que causa certa angústia. Esse encontro de Freud com a literatura possibilita analisar as nuances do significado da palavra alemã *unheimliche*, traduzida para o português como *infamiliar*, como vimos no tópico anterior. Essas nuances têm relação com o caráter contraditório, por isso de difícil tradução, dessa palavra. Isso se deve ao fato de que o *infamiliar* expressa algo familiar que se transforma em perturbador e desconfortável, ou seja, em seu oposto, considerando que o familiar deve remeter ao conforto, a algo íntimo, doméstico, ao próprio lar. Portanto, pode-se pensar que há uma

---

<sup>404</sup> Ibid., p.31.

<sup>405</sup> Ibid., p.32.

<sup>406</sup> Ibid., p.139.



desorientação subjetiva e espacial em relação a esse aspecto íntimo e doméstico que o torna possível de choque. No capítulo *A Víbora* Joana está em casa com Otávio à noite. Nessa passagem, o efeito causado pela paisagem noturna figura como um exemplo no qual é possível observar a impressão do infamiliar, a informidade das coisas ao redor, que as tornam imprecisas e desconhecidas: “*A noite calava as coisas lá fora [...] Cada arbusto era um vulto imóvel e recolhido. [...] Enxergava alguma coisa, mas não conseguia dizê-la ou pensá-la sequer, tão diluída achava-se a imagem na escuridão de seu corpo*”<sup>407</sup>. Georg Simmel, ao estudar a relação entre espaço e sociedade, explica que a paisagem noturna tende a causar um efeito transgressor, a imprecisão de fronteiras seduz e enturva a visão tornando mais sugestiva a agitação dos corpos. Simmel exemplifica que as reuniões noturnas na *Idade Média* eram temidas pelas polícias urbanas que interditavam as ruas estreitas à noite. Ainda nessa passagem de *Perto do Coração Selvagem*, observamos a casa se tornar infamiliar para Joana, a desorientação espacial e perda de referência também são provocadas pelo efeito da escuridão: “*Olhou ao redor de si mesma, a sala arfando de leve, fracamente iluminada como numa vertigem. Alçou ligeiramente a cabeça, perscrutou o espaço e tinha consciência do resto da casa que se perdia na escuridão, os objetos sérios e vagos flutuando pelos cantos. Teria que andar às apalpadelas mal atravessasse a porta*”<sup>408</sup>. O aspecto de medo e fantasia da infância relacionados aos espaços escuros são rememorados, momento em que as coisas parecem ainda mais fluídas. Joana relembra a sensação de acordar à noite na casa da tia quando pequena: “*E sobretudo se fosse uma criança, na casa da tia, acordando de noite, a boca seca, indo à procura de água. [...] Sobretudo se fosse a criança amedrontada esbarraria no escuro em objetos imprecisos e a cada toque eles se condensariam subitamente em cadeiras e mesas, em barreiras, de olhos abertos, frios, inapeláveis. Mas também aprisionados então*”<sup>409</sup>. Conforme Simmel<sup>410</sup>, o efeito da escuridão no quadro espacial combina o significado do estreito e do amplo. É possível perceber no trecho acima que há um desaparecimento de fronteiras e a realidade das coisas se torna estranha. Se choca, portanto, com as formas definidas, que incorporam estruturas e disciplinas. Esses objetos vagos e indeterminados comunicam-se e ao excesso de inquietude de Joana dentro de casa, esse sentimento se torna latente em seguida, em que se percebe a tensão de Joana ao procurar voltar à sala onde Otávio estava, entretanto, a sua natureza em movimento deseja ir, seguir em frente: “*A quietude profunda na casa, os telhados vizinhos imóveis e lívidos... De novo Joana procurou voltar à sala, à presença de Otávio. Estava solta das coisas[...] Tomar*

---

<sup>407</sup> Ibid., p.174.

<sup>408</sup> Ibid., p.175.

<sup>409</sup> Ibid., p.175.

<sup>410</sup> SIMMEL, op.cit. 2013, p. 83-84.

*uma trouxa de roupa, ir embora devagar. Não fugir, mas ir. Isso, tão doce: não fugir, mas ir...*”<sup>411</sup>

Em outra passagem do capítulo *O Homem*, em um momento entre a *tarde e à noite*, Joana caminha para casa após conversar com Lídia e descobrir que ela está grávida de Otávio. Como veremos depois, neste instante, Joana deixa para trás a vida que levava até então e encontra algo mais próximo a uma casa transgressora, que é a daquele que se tornará seu amante. Nem sabemos o nome dele, ao que parece o homem vive na casa de uma mulher que o ama e sustenta sem se importar que ele também tenha encontros amorosos com Joana: “[...]mesmo eu existindo ela ainda quer você em casa? [...] No entanto, tão forte era a presença da outra na casa, que os três formavam um par”<sup>412</sup>. Há mistérios sobre a vida de tal homem, isso porque ele desaparece deixando uma carta, e a própria Joana suspeita de sua prisão: “Tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar, Joana. Eu volto, eu volto, espere por mim”.<sup>413</sup> Na primeira vez em que conversaram, o homem se aproximou de Joana e falou onde morava: “— Moro naquela casa [...] Quer descansar?”<sup>414</sup> Joana aceitou e teve a certeza de que voltaria a vê-lo: “— Eu voltarei a essa casa, disse.”<sup>415</sup> Essa casa transgressora é descrita como um espaço que fica numa rua sombria e quieta, “o fim do mundo” como descreve a narradora. O casarão tem aspectos de abandono, nele se encontram uma mistura de materiais orgânicos e escombros: “[...] O casarão baixo e largo, os vidros quebrados, as venezianas cerradas, cobertas de poeira. Conhecia bem aquele jardim onde se misturavam fofos tufos de erva, rosas vermelhas, velhas latas enferrujadas. [...]”<sup>416</sup> Essa casa é a representação do abandono tal qual o sentimento de Joana ao conhecer o seu amante, o casarão é associado a uma boa morte: “O casarão orgulhoso e doce em seus escombros. Morrer ali. Àquela casa só se podia chegar quando viesse o fim. Morrer naquela terra úmida tão boa para receber um corpo morto. Mas não era morte o que ela queria, tinha medo também.”<sup>417</sup> Contraditoriamente, neste casarão *bom de morrer* Joana experimentará de novo a vida, que ocorrerá em seus encontros com o homem: “[...] sentiu novamente o cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas”.<sup>418</sup>

<sup>411</sup> LISPECTOR, op.cit. 1998, p.175-176.

<sup>412</sup> Ibid., p.166.

<sup>413</sup> Ibid., p.186.

<sup>414</sup> Ibid., p.160-161.

<sup>415</sup> Ibid., p.162.

<sup>416</sup> Ibid., p.158.

<sup>417</sup> Ibid., p.158.

<sup>418</sup> Ibid., p.187.

Ao final do romance, à medida que Joana se separa de Otávio e o amante desaparece, no capítulo *A Viagem*, as configurações espaciais se tornam cada vez mais fluidas, enfatizando a característica do movimento e da aspiração ao ilimitado que envolve Joana, as coisas perdem seu aspecto fixo e sua forma, a solidez e imutabilidade se transforma em imprecisão: “*Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável[...] Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontrara uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente. Perturbada pensara: tudo, tudo*”<sup>419</sup>. O enfoque na imprecisão condiz com a subjetividade móvel de Joana, os espaços que ela observa estão cada vez mais indefinidos, as casas pelo caminho são misteriosas e sombrias: “[...] *mas o que sentira fora fluido [...] instante sombrio. Sombrio como a casa que ficava na estrada coberta de árvores folhudas e poeira do caminho.*”<sup>420</sup>

Vimos que as casas são espaços alegóricos do modo de vida ordenado e moderno que muito se assemelha às casas assépticas da classe média. Nós, como bons modernos, temos aversão ao caos, nas palavras de Ingold<sup>421</sup>: “*Por mais que se tenha tentado construir um mundo material a altura das suas expectativas- um mundo de objetos descritos e ordenados- suas aspirações são constantemente frustradas pela recusa da vida em ser contida.*” O romance de Clarice encena momentos em que essa vida pautada na ordem, na fixação no espaço de uma casa, por exemplo, é desestabilizada por algum tipo de experiência, normalmente interior, mas não indiferente ao espaço que lhe cerca. Ao final do romance, Joana rememora a casa da sua infância como uma lembrança de espaços flutuantes, do lar dentro de si: “*A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo mudo. Um instante... acabou-se.*”

Nesse tópico, tentamos demonstrar como o choque e as configurações espaciais produzem efeitos e experiências subjetivas e sociais. A largura e a estreiteza podem provocar sensações contraditórias como impulsividade e aprisionamento, mas ao mesmo tempo, o efeito de choque e estranhamento modificam essas sensações, podendo causar fragmentação dos espaços ou transformá-los em outra coisa. No próximo capítulo, tentaremos abordar a relação de Joana com os outros personagens, evidenciando esquemas morais e modos de vida distintos

---

<sup>419</sup> Ibid., p.194.

<sup>420</sup> Ibid., p.194-195.

<sup>421</sup> INGOLD, op.cit., p.36-37.

que eles representam. Nesse contexto, buscamos compreender as modelagens na escrita e o aspecto da autenticidade durante o processo de elaboração da autoria.

### 3. Entre Joana e outros modos de vida: Autenticidade e Elaboração da Autoria

Além do choque em relação às coisas e aos espaços, Joana se contrapõe à outros personagens e aos arquétipos femininos e masculinos. Como explicitado anteriormente, *Perto do Coração Selvagem* pode ser considerado também em seu aspecto relacional. Esse caráter ambivalente na construção dos personagens possibilita que a tensão surja ao longo do romance. Nossa heroína lida com os fatos de sua vida exterior: a mãe já morta, o pai que morreu ainda na infância, a vida na casa da tia, a ida para o internato, o encontro com símbolos de formação sentimental e intelectual, que é o professor, o casamento com Otávio, a ex noiva e amante do marido (Lídia), o amante dela, o divórcio. Além do encontro com outros personagens desconhecidos que a autora atribui importância, como o estranho comendo no restaurante, a esposa do professor e a *Mulher da Voz*. Os fatos da vida de Joana são de uma vida comum em todo caso. A imagem de mulheres, com subjetividades diferentes se complementam no próprio conflito, sendo um aspecto intensamente explorado. Principalmente, no contraponto entre Joana e a esposa do professor, Joana e a mulher da voz, e Joana e Lídia. É possível ressaltar que as figuras masculinas também exercem um papel relevante em seu encontro com Joana: o pai, o professor, o marido (Otávio), e o amante.

Sob essa perspectiva, a personagem *Joana*, inquieta e com uma profunda vida interior, está em contato com outras formas de vida. Nossa protagonista não é indiferente a esses formatos, pelo contrário, há choque entre eles, encontros que podem despertar admiração, análises acerca do outro, além de sentimentos complexos que abarcam desde ressentimentos à piedade em relação às pessoas adequadas ao seu destino. A personagem Lídia é um exemplo do contraste em face de Joana, sendo ela uma das principais interlocutoras que nos faz enxergar o caráter ambivalente que perpassa a obra. A comparação entre as duas personagens é exposta, enquanto Lídia é descrita como “*cheia do próprio destino*”, por outro lado, Joana vaga de uma forma a outra sem encontrar uma que lhe defina. Nesse trecho, por exemplo, Joana é retratada em comparação à Lídia: “*Era uma mulher fraca em relação às coisas. Tudo lhe parecia às vezes preciso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. [...] Você terminaria notando-o como Lídia, outra mulher —uma jovem mulher cheia do próprio destino*”<sup>422</sup>.

---

<sup>422</sup> LISPECTOR, op.cit. 1998, p.172.

Na infância, a principal relação de Joana é com a figura paterna, mas a imagem da mãe já falecida se faz presente nas impressões do pai, causando diversos sentimentos na menina. No capítulo *A Mãe*, o pai de Joana fala sobre *Elza*, a mãe que a menina não conheceu. O pai a descreve de modo ambíguo enquanto conversa com um amigo. Nas memórias do pai sobre *Elza*, é possível perceber traços semelhantes aos da personalidade de Joana: “*Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! [...] Ela passaria a noite a rezar, a olhar para o céu escuro, a velar por alguém.*”<sup>423</sup> Nessa descrição sobre a mãe, a imagem da feminilidade e maternidade, estereótipos socialmente associados à pureza e ao amor, são tratados de modo ambivalente pela narradora, pois nas lembranças do pai de Joana *Elza* era bruta, áspera e independente, mas também bondosa: “*nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa. [...] Eu é que não gostava daquele tipo de bondade: como se risse da gente.*”<sup>424</sup> No que se refere às convenções, o pai lembra seu casamento com *Elza* de modo parecido com o que viria a ser o de Joana e Otávio: “*Ela não precisava de mim. Nem eu dela, é verdade. Mas vivíamos juntos. O que eu ainda agora queria saber, dava tudo para saber, é o que ela tanto pensava.*”<sup>425</sup> O pai comenta que a família dele se assustou com a personalidade de *Elza*, que escolher casar com ela foi um choque para sua família tradicional: “*foi como se eu tivesse trazido para o rosado e farto seio [...] o micróbio da varíola, um herege [...]*”<sup>426</sup> Enquanto fala sobre *Elza* com seu amigo, o pai observa a pequena Joana, que aparentava dormir de olhos entrefechados, mas que de fato havia escutado tudo que o pai dissera sobre a mãe. O pai olha para a menina e comenta que não deseja que Joana se pareça com *Elza*: “[...] *eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho.*”<sup>427</sup> Nesse momento, Joana imagina a mãe como um ser fantasmagórico e sente medo, mas logo se autocensura por causa desse sentimento: “*Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai.*”<sup>428</sup> Percebe-se que o pai é uma presença acolhedora para Joana, demonstra mais simplicidade em comparação à figura materna, o pai parece ter sido julgado pelos tios como alguém estranho ou fraco.

Quando vai morar na casa dos tios, como anteriormente explicitado, Joana tem contato com uma família tradicional. O tio e a tia exercem suas funções de modo totalmente adequado

---

<sup>423</sup> Ibid., p.27.

<sup>424</sup> Ibid., p.28.

<sup>425</sup> Ibid., p.28.

<sup>426</sup> Ibid., p.28.

<sup>427</sup> Ibid., p.28.

<sup>428</sup> Ibid., p.28.

ao que se espera socialmente, os papéis são cumpridos e a ordem cotidiana é ressaltada. Neste lar, a presença de Joana se mostra ameaçadora da ordem e das certezas. A menina se coloca como observadora externa que esmiúça a construção dos papéis interpretados pelos tios, estes vivem uma existência cheia de hábitos regulares, na qual a vida não se faz intensa, mas segue o ritmo cotidiano e de cumprimento de deveres. Nessa passagem do capítulo *O banho*, Joana analisa o modo de vida dos tios ressaltando o aspecto de sua montagem: “*Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com o dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria.*”<sup>429</sup> Joana faz emergir as contradições desse modo de vida, revelando que somente em alguns momentos fica mais nítido o caráter periclitante das construções de esquemas de vida, como nos momentos em que os sentimentos tornam-se intensos e inquietos, à exemplo, do contato com situações de doença e morte: “*Sim, gostavam-se de um modo longínquo e velho. De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem de que continuavam a existir. Depois retornavam a morna distância que diminuía por ocasião de algum resfriado ou de um aniversário.*”<sup>430</sup>

Georg Lukács<sup>431</sup> nos auxiliar a refletir sobre as diretrizes desse modo de vida pautado na ordem. Esse teórico relaciona vida e obra de escritores alemães do século XIX, elaborando uma distinção entre dois tipos de vida, uma mais intensa e pulsional, e a outra, em que o formato da vida é determinado por rotina e deveres. Os tios viveriam uma vida com o *etos* que compreenderia esse modo burguês pautado nos deveres. Ao analisar a arte resultante desse modo de vida, Lukács afirma que entender o burguês enquanto forma de vida significa que, independente do seu conteúdo, esse estilo é o que dá o formato, tempo e ritmo da vida. Lukács nos fala que a ética é o primado dessa forma de vida, sendo ela dominada pela: “*repetição regular, sistemática, pela rotina do cumprimento do dever, por aquilo que tem que ser feito sem consideração do prazer ou desprazer*”<sup>432</sup>. Ao que ele denomina como a predominância da ordem e do senso de comunidade.

Sob a ótica de análise literária e social, Lionel Trilling<sup>433</sup> apresenta uma perspectiva de como esse ideal de vida pautado na ordem, na valorização do bom, heroico e belo foi retratado

---

<sup>429</sup> Ibid., p.62.

<sup>430</sup> Ibid., p. 62-63.

<sup>431</sup> LUKÁCS, Georg. *A Alma e as Formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.100-101.

<sup>432</sup> Ibid.

<sup>433</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade e Autenticidade: A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

na imaginação moral da literatura e dos modos de vida moderno. À partir disso, como vimos anteriormente, é possível compreender a literatura enquanto um campo em que se pode observar concepções diferentes e disputas da vida moral. Nesse sentido, o romance *Perto do Coração Selvagem*, ao lidar com a imaginação moral, possibilita transcender um moralismo dogmático e demonstrar como as contradições coexistem na narrativa, e de que esse modo de vida pautado na ordem é contrastado pelas características arredias da personagem Joana. Entretanto, o antagonismo de Joana a esse formato de vida pautado nos deveres, é muito mais genuíno que criticamente elaborado, não se constitui em um grito de rebeldia propriamente, até porque em muitos momentos ela demonstra sentimentos como admiração, amor e piedade pelo modo de viver convencional, organizados pelos hábitos e deveres. Sendo assim, o que parece ocorrer durante a narrativa é mais um desvelamento, uma provocação, que acaba balançando as certezas e revelando aspectos frágeis dessas construções. A partir dessas reflexões, é possível sugerir que ao longo do romance o juízo moral não é definitivo, visto que as contradições coexistem, depreende-se, então, um alargamento das perspectivas morais, instigando a reflexão de que: “[...] a natureza e o destino do homem não estão encerrados por inteiro no estreito espaço que separa a virtude do vício. Daí a sensação de alargamento, a libertação deleitante [...]”.<sup>434</sup>

Essa possibilidade de expansão da imaginação moral é algo viável em *Perto do Coração Selvagem* devido ao caráter ambivalente que permeia a obra. Joana provoca com seu movimento vital, nos instiga a ir além de nossas limitações humanas e sociais. Entretanto, vale ressaltar novamente, que todo esse espectro de transcendência moral coexiste com outros formatos de vida, outros papéis, que Joana ao mesmo tempo despreza e admira. Há uma aspiração à liberdade e uma consciência das contradições a ela inerentes. No romance, a representação de pessoas adequadas ao seu destino, como *Lídia* e a *Mulher da Voz* transmitem a força do juízo moral, demonstrando que o movimento da narrativa evoca esse juízo de forma muitas vezes amorosa, desejosa e complacente, ao mesmo tempo que inevitavelmente o rompe. Joana nos provoca também pela sua espirituosidade e afirmação perante a existência social, ela nos toca de tal forma: “[...] como a liberdade que desejamos crer inerente ao espírito humano [...] a consciência que tem de si e de suas ilimitadas contradições.”<sup>435</sup> Algo semelhante ao que o juízo moderno acredita que a arte deve fomentar. Sobre a caracterização dessa imaginação moral, Trilling<sup>436</sup> descreve dois arquétipos a partir da fenomenologia de Hegel e da obra *o Sobrinho de Rameau* de Diderot, são eles: a *Consciência Honesta* e a *Consciência Desintegrada*. Esses

---

<sup>434</sup> TRILLING, op.cit. 2014, p.45.

<sup>435</sup> TRILLING, op.cit, 2014, p.46.

<sup>436</sup> TRILLING, op.cit, 2014.

arquétipos nos auxiliam na compreensão da ambiguidade dos personagens de *Perto do Coração Selvagem*, à exemplo: Joana poderia ser a representação da consciência desintegrada, e Lídia da consciência honesta. O arquétipo da consciência honesta está em perfeita harmonia com os valores externos e sociais, político ou de riqueza, possuindo com eles uma relação nobre. Por outro lado, a consciência desintegrada estabelece uma relação antagônica com esses valores externos, desejando libertar-se ou obedecer de forma dissimulada, essa seria uma condição do eu vil. A ideia de vil está associada a transgressão da expectativa que determinada posição social ou classe (condição material) exige. O ser nobre seria o etos relacionado aos modos de vida e costumes de uma posição social. Quem desvia do que é esperado por essa condição é considerado vil, o eu vil seria àquele insincero, porque entre suas intenções e o que ele declara não há congruência. Na concepção de Hegel<sup>437</sup>, pelo fato de não estar submetido ao etos nobre de conformidade com sua condição material de existência, o eu vil já alcançou certa autonomia do espírito satisfazendo sua vida interior e determinando-se além das condições que lhe foram impostas. Recusando-se às condições externas, ele perdeu sua harmonia e plenitude, possuindo uma consciência desintegrada.

Nessa perspectiva, para a consciência honesta, não haveria anseio do espírito em superar as condições que a circunda e determinar sua existência, por isso ela possuiria uma visão nobre da vida. Em sua análise literária, Trilling<sup>438</sup> associa esse ideal de visão nobre às peças tardias de Shakespeare, um modelo de vida em que se busca ordem, paz, honra e beleza. Romances posteriores aspiraram a esse ideal, mas de modo desconfiado. Segundo Trilling, alguns romancistas do século XIX como *Balzac*, *Dickens*, *Flaubert*, *Henry James* e até *James Joyce*, já não confiavam na possibilidade de realização desse ideal e visão nobre da vida, mas tinham certa aspiração à ele. Até o próprio James Joyce, autor que a crítica comparou à *Perto do Coração Selvagem*, falou certa vez algo sobre aspirar a: “*adentrar as belas cortes da vida*”. Segundo Trilling, Joyce resumiu o que uma geração de escritores aspiravam em relação ao ideal nobre da vida. De acordo com essa análise, na literatura contemporânea não haveria lugar para essas normas visionárias e nobres, entretanto, sua presença é percebida em sua ausência: “[...] a rejeição amarga e insolente que lhe é dedicada e que marca a literatura contemporânea poderia ser encarada como expressão do desespero que é sentido ante a impossibilidade de concretizar tal visão”<sup>439</sup>. Conforme esse crítico, não obstante, vale ressaltar que a vida que levamos contemporaneamente não é um repúdio à velha norma, nos papéis que assumimos

---

<sup>437</sup> Trilling, op.cit.

<sup>438</sup> Ibid.

<sup>439</sup> Ibid., p.56.



cotidianamente em nossas vidas pessoais seguimos seus ditames, no entanto, como leitores e público de arte desejamos o oposto.

De acordo com a análise que Trilling<sup>440</sup> realiza sobre a teoria de Hegel, a experiência do eu vil consiste em tratar com desconfiança tudo que queira significar algo real, o Espírito expressa sua relação antagônica com o poder externo e passa a determinar a si mesmo de forma objetiva: *“Por meio dessa atividade - em são consciência, um tanto vil-, tudo aquilo pelo qual se deseja “significar algo real” é rompido, desintegrado.”*<sup>441</sup> Não obstante relevante, essa experiência de rompimento é dolorosa, exige sacrifício, embora a tentativa desse empreendimento seja dolorosa ela é um ato corajoso do espírito, a vileza consiste em não haver um eu para ser verdadeiro, Trilling cita Hegel<sup>442</sup>: *“é a perversão de todos os vínculos e realidades, um engano universal de si mesmo e dos outros[...]. A falta de vergonha manifestada na declaração desse engano é, por isso mesmo, a maior das verdades.”* Rememoremos a passagem em que Joana confessa o roubo e choca a tia por não sentir vergonha ou remorso. A vilania é um ponto de tensão da personalidade de Joana que pretende nos chocar durante a leitura: *“De fato, o leitor acompanha o emergir de uma personalidade movida por fantasias (mais do que ações) de sadismo e de violência como forças vitais inalienáveis”*<sup>443</sup>. Nesse sentido, alusões ao significado de selvageria, incorporados por imagens da natureza, animalidade, e nas relações destes com os seres humanos, são recorrentes durante a narrativa. É comum a autora trazer à tona sentimentos vitais de violência, sadismo, perversões, egoísmos dentre outras pulsões necessariamente recalçadas para uma convivência social. Como na passagem abaixo, em que o segundo capítulo inicia com essa declaração de Joana: *“A certeza de que dou para o mal”*<sup>444</sup>. Nesse trecho, temos uma Joana já adulta e casada com Otávio. A narrativa segue, visualizando no imaginário da maldade um princípio potente de vitalidade do ser, que possui a força contrária ao cumprimento das obrigações e das convenções sociais: *“O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?”*<sup>445</sup>

A imagem narrada após a passagem acima, é uma cena cotidiana, aparentemente banal, em que Joana observa um estranho se alimentar no restaurante. Em comparação à refeição dos

---

<sup>440</sup> Ibid.,2014.

<sup>441</sup> Ibid., p.56.

<sup>442</sup> Ibid., p.57.

<sup>443</sup> ROSENBAUM, op.cit.,p. 34.

<sup>444</sup> Ibid., p.18.

<sup>445</sup> Ibid., p.18.

tios e até da própria Joana, o desconhecido come de forma voluptuosa. A narradora fala sobre a bondade como algo nauseante, ela é leve, morna, tal qual uma carne há muito tempo guardada, em que o tempero disfarça o que está apodrecido. A maldade figura como a carne sangrenta que o *homem guloso* come com *olhos estúpidos*, esta carne não é morna e quieta, mas viva, irônica e imoral. Ele come com incontida violência, já ansioso pelo próximo pedaço. Joana sabia que o homem era uma força, ele estava vivo, então: “*Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café*”<sup>446</sup>. Ela não se sentia capaz de comer assim porque era sóbria, mas a cena a perturba e ela fica sem entender se o que sentira em relação ao homem: “[...] *fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade*”<sup>447</sup>. Essa cena demonstra o ato de civilidade e refinamento que é o momento da refeição, com suas etiquetas, mesas e seus talheres, mas que aqui é percebido, novamente, pelo ângulo da truculência: “*Porque também o prazer pode ser truculento, vivo demais para ser suportado. Para ler Clarice em todo o seu alcance, é preciso aceitar a violência desse confronto, capaz de desvelar realidades insuspeitadas*”<sup>448</sup>. Essas metáforas na narrativa podem manifestar impulsos que são recalcados a fim de sustentar o cotidiano e as relações íntimas e, em um nível político e social, de manter íntegro os princípios formadores da civilização moderna.

Esse imaginário do mal e da vilania é recorrente ao longo do romance, uma das formas de existir que a autora atribui à *Joana* é justamente a prática de algumas maldades e amoralidades. Assim que conheceu Otávio, Joana conta, sem qualquer pudor, que certa vez, propositalmente, jogou um livro na cabeça de um velhinho que lamentava a saúde precária. A possibilidade de que o leitor sinta pena da situação do velhinho é redirecionada pela narrativa que expõe a cena explicitando seu caráter ridículo e irônico, revelando a vilania de Joana: “...*O velho foi-se aproximando, a balançar o corpo gordo, o crânio liso. Chegou-se junto dela, os lábios em forma de muxoxo, os olhos arredondados, a voz chorosa. Disse, imitando o tatibitate infantil: — Machuquei aqui... Tá dodói... Botei remedinho, já tá melhorzinho...*”<sup>449</sup> Os traços da velhice e a expressão do velhinho são descritas de forma repulsiva e cômica. O velho insiste para que Joana sinta pena dele: “*-Não diz que tem pena de mim? Ela olhava-o séria. Ele não estranhou: -Não diz nem "tadinho"? Era de uma pessoa se torcer de riso e de perplexidade vê-lo baixinho, o traseiro saliente, os grandes olhos atentos, numa larga continência trêmula.*” Joana fica silenciosa, e então responde dissimulando: “*Depois, devagar, no mesmo tom: -*

---

<sup>446</sup> Ibid., p.19.

<sup>447</sup> Ibid., p.18.

<sup>448</sup> ROSENBAUM, op.cit.,p. 33.

<sup>449</sup> LISPECTOR, op.cit. 1998, p.91.

*Coitadinho* <sup>450</sup>. O velho vai embora satisfeito depois de fazê-la expressar pena, porém, quando ele chega perto da porta Joana arremessa um livro em sua direção: “*No momento em que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força. Voltou-se instantaneamente, a mão na cabeça, com os olhos arregalados de dor e de espanto. Joana continuava na mesma posição. Bem, pensava ela, agora já perdeu aquele ar repugnante. Um velho só deveria sofrer.*” <sup>451</sup> Depois de machucá-lo, Joana se desculpa com uma voz simpática, fingindo que foi sem querer: “*Disse a voz alta e simpática: — Perdoe. Uma pequena lagartixa ali, em cima da porta. [...] Errei na pontaria*” <sup>452</sup>. Por um instante o velho fica aterrorizado, talvez desconfiando que possa ter sido de propósito: “*O velho continuou a olhá-la, sem compreender. Depois um vago terror apossou-se dele diante daquele rosto sorridente. — Até logo... Não foi nada... — Meu Deus! — Até logo... Quando a porta fechou-se, ela ficou ainda um tempo com o sorriso no rosto*” <sup>453</sup>. Ao ouvir a história, Otávio, sem querer expressar algum choque com o ato de vilania de Joana, provoca-a afirmando que ela não teve coragem de admitir ao velho que jogou o livro de propósito, Otávio busca triunfar na conversa: “*— Mas você não contou isso ao velho!*” Ao que Joana responde tranquilamente: “*— Não, eu menti. Otávio olhou-a, procurou em vão algum remorso, algum sinal de confissão*” <sup>454</sup>. A vilania e as amoralidades de Joana abordadas acima, são exemplos de como o romance põe em evidência esses contrastes morais. No trecho que segue a esta cena, Otávio e Joana conversam algo que remete aos valores do humanismo como fundadores da civilização moderna ocidental, estas reflexões estão relacionados com a cena anterior da maldade praticada por Joana, ela afirma algo sobre a desvalorização do humano e a impossibilidade do ideal de vida nobre: “*— Só depois de viver mais ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano[...]. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos, "fraternidade", "justiça".[...] Porém terminam ocupando todo o espaço mental e sentimental exatamente porque são impossíveis de se realizar, são contra a natureza.*” <sup>455</sup>

No momento em que Otávio conhece Joana, todos os adjetivos utilizados para descrever o que ele sente remetem à dimensão do mal, das pulsões e da comparação com a animalidade. Recordemos a passagem que citamos no capítulo anterior, na qual Otávio observa Joana pela primeira vez, ela está tocando o ventre da cachorra, como se ambas formassem uma só coisa:

---

<sup>450</sup> Ibid., p.92.

<sup>451</sup> Ibid., p.92.

<sup>452</sup> Ibid., p.92.

<sup>453</sup> Ibid., p.92.

<sup>454</sup> Ibid., p.93.

<sup>455</sup> Ibid., p.93.

“A mulher e a cadela ali estavam, vivas e nuas, como algo de feroz na comunhão. Fala com uma justeza que horroriza, pensou Otávio com mal-estar, sentindo-se repentinamente inútil e afeminado. Nela havia uma qualidade cristalina e dura que o atraía e repugnava-lhe simultaneamente, notou ele.”<sup>456</sup> Percebemos que o fascínio de Otávio por Joana é ambíguo, ele sente mal –estar e repugnância, ao mesmo tempo que é atraído. Otávio em muito representa a ordem e se reconhece como intelectual, uma imagem do típico trabalhador intelectual do Estado Novo, um estudante de direito que escreve artigos acadêmicos. Otávio estava noivo de Lídia com quem cresceu sob os cuidados atenciosos e amorosos de uma tia, em um lar aparentemente estável e confortável, que ele descreve com repulsa e mal-estar. Há neste personagem masculino uma contradição inerente a certo modelo de vida da classe média instruída e católica, ele se envolve constantemente em pensamentos pecaminosos, seguidos de culpa e expiação.

Para compreender este símbolo de homem e do modo de vida que o personagem Otávio representa, seguimos algumas pistas do romance, principalmente no capítulo *Otávio*, que narra sua vida íntima na casa da tia. Há neste personagem certa resignação do modelo de vida pautado na ordem, honra e beleza, observamos nele uma aflição e queda diante da constatação da impossibilidade de realização desse ideal de vida: “A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam. O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. Nenhum movimento de ar balançando-a.”<sup>457</sup> Nota-se junto a essa resignação, um declínio que se poderia atribuir ao próprio desencanto em relação à valorização da razão: “Por que me chamar de folha morta quando sou apenas um homem de braços cruzados? Novamente, no meio do raciocínio inútil, veio-lhe um cansaço, um sentimento de queda”<sup>458</sup>. Esse movimento de Otávio pode ser compreendido como símbolo de um intelectualismo burocrático, com forte influência de uma religiosidade cristã que se expressa de forma contraditória. Após o excesso de reflexão racional, sobrevém a repressão e o sentimento de culpa: “Orar, orar. Ajoelhar-se diante de Deus e pedir. O quê? A absolvição. [...] Não era culpado — ou era? de quê? sabia que sim [...] não era culpado, mas como gostaria de receber a absolvição. Sobre a testa os dedos largos e gordos de Deus, abençoando-o como um bom pai[...] que mais tarde pudesse lhe dizer: sim, mas eu não lhe perdoei!”<sup>459</sup> A aversão ambígua de Otávio ao ideal de vida nobre é projetada principalmente na tia, ela representa cuidados maternos e a ambiência de um lar estável e

---

<sup>456</sup> Ibid., p.90.

<sup>457</sup> Ibid., p.83.

<sup>458</sup> Ibid., p.84.

<sup>459</sup> Ibid., p.84.

aconchegante. É contra a tia que os pensamentos pecaminosos de Otávio são direcionados: “*Prostituta, pensava, e apagava imediatamente a palavra com um movimento doloroso. Mas como ousava? Lembrava-se de seu rosto inclinado atentamente sobre ele, cuidando de suas dores de estômago. Detesto-a por isso mesmo [...]*”<sup>460</sup> Sendo assim, o movimento de pecado, arrependimento e expiação é parte de Otávio: “[...] *No entanto, mesmo quando se arrependia, voltava a pecar. [...] Sentia o remorso como um ácido espalhar-se pelo interior do corpo. Mas cada vez mais odiava-a por não poder amá-la.*”<sup>461</sup> As características desse modo de vida no lar onde Otávio foi criado são narradas de forma detalhada e caricatural junto à descrição da tia, muitas vezes demonstrando a repugnância que ele sentia daquela intimidade: “[...] *pedir perdão por achá-la insuportável desde pequeno com aquele seu cheiro de panos velhos, de joias guardadas, quando a via preparar o "seu chazinho contra dores", quando ela lhe prometia tocar uma coisa muito bonita se ele estudasse bastante*”<sup>462</sup>. Otávio deseja se afastar daquele lugar onde se sente inapto a cumprir as exigências que ele impõe: “*Mas eu não tenho culpa! Oh! ir embora, fazer o plano do livro de direito civil, afastar-se daquele mundo horrível, repugnantemente íntimo e humano*”<sup>463</sup>.

A outra representação desse ideal de vida nobre é a ex noiva de Otávio, a personagem Lídia, criada pela tia no mesmo lar que ele. Quando Trilling expõe à adesão de Shakespeare a certo *establishment* material e social, e a tudo que que conservaria a ordem, a paz, a beleza e honra, parece que ele está descrevendo Lídia, uma representação da alma honesta e sincera: “*são estados como os da inocência, atividades como o arrependimento e a expiação, conquistas e recompensas como a redenção, e a tudo isso “se segue uma vida pura” e incrível!, até mesmo a felicidade.*”<sup>464</sup> Lídia atende às expectativas de uma feminilidade e se adequa perfeitamente ao que dela é esperado socialmente, seu desejo genuíno é casar-se com Otávio, ser mãe e dona de casa. A primeira cena em que Lídia surge no romance ela está costurando, expressão social de feminilidade. Otávio se aconchega em seus seios sentindo o perfume morno e doce de rosas velhas, Lídia é descrita como uma mulher de voz doce “quase misteriosa”. Apoiado nela, Otávio enxerga-se estrangeiro naquela casa, julgando a calma passiva que Lídia vive seus dias: “*Nenhum dos habitantes daquela casa, nem a prima solteirona, nem Lídia, nem os criados, viviam — pensou Otávio. Mentira, retrucou-se: só ele estava morto.*”<sup>465</sup> Lídia pressentia que Otávio sofria com alguma coisa, mas o amava incondicionalmente: “*Se não o quisesse tanto,*

---

<sup>460</sup> Ibid., p.84-85.

<sup>461</sup> Ibid., p.85.

<sup>462</sup> Ibid., p.86.

<sup>463</sup> Ibid., p.86.

<sup>464</sup> Trilling, op.cit.,2014,p.55

<sup>465</sup> LISPECTOR, op.cit. 1998, p.87.

como seria difícil suportar toda aquela incompreensão da parte dele.<sup>466</sup> Ainda que, ocasionalmente, Lídia tivesse pensamentos inquietantes sobre a relação com Otávio, ela se resignava à ele como quem acredita inútil lutar contra o próprio destino, afinal, o queria: “Ela era tão fraca. Em vez de sofrer ao reconhecer sua fraqueza, alegrava-se: sabia vagamente, sem se explicar, que desta é que vinha o seu apoio para Otávio”<sup>467</sup>. Toda a passividade do seu ser seria acalento para o sofrimento de Otávio. Embora às vezes se revoltasse *longinquamente* e temesse uma vida de dias iguais, sem surpresas, de devotamento e sacrifício a um homem, Lídia se resignava feliz diante da certeza da vida que sonhava em ter ao lado de Otávio. De maneira oposta à Joana, Lídia se anulava sem que isto lhe inquietasse, ela era uma mulher em harmonia com o destino que desejava para si, mesmo quando se revoltava contra Otávio: “Era uma falsa revolta, uma tentativa de libertação que vinha sobretudo com muito medo de vitória. [...] Bastava sua presença, apenas pressentida, para toda ela anular-se e ficar à espera. À noite, sozinha no quarto, queria-o. [...] Resignou-se pois. A resignação era doce e fresca. Nascera para ela.”<sup>468</sup>

O modo de vida que Lídia expressa em contraste com Joana torna-se visível a partir das descrições de ambas. Otávio enxerga em Lídia a representação de algo sólido, uma metáfora para o modo de vida que teria ao lado dela: “Espiou-lhe o corpo grosso e firme, como um tronco, as mãos sólidas e bonitas”<sup>469</sup>. De maneira oposta, Joana é vista por Otávio representando algo vago, frágil e incompleto: “Aqueles linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis. Cheias de sentido, de olhos abertos, incandescentes. Não era bonita, fina demais”<sup>470</sup>. Otávio age de forma bruta com Lídia, ao lado de Joana, entretanto, ele se sente fraco e afeminado. Em uma passagem do capítulo *Otávio*, ele mente contando a Lídia que sonhou com ela. O sonho é algo idílico, em referência ao ideal de vida nobre: “Sonhei que íamos os dois por um campo cheio de flores, que eu colhia lírios para você, que você estava toda de branco”<sup>471</sup>. Então Lídia pergunta sobre quando iriam se casar, Otávio responde que não sabe, e logo afirma que o sonho foi inventado: “Você sabe que é mentira? Que eu não sonhei com você? Ela olhou-o espantada, pálida. — Você está brincando... — Não, estou falando sério. Não sonhei com você. — Sonhou com quem? — Com ninguém. Dormi de um sono só, sem sonhos. Ela retomou a costura.”<sup>472</sup> À

---

<sup>466</sup> Ibid., p.87.

<sup>467</sup> Ibid., p.88.

<sup>468</sup> Ibid., p.88-89.

<sup>469</sup> Ibid., p.89.

<sup>470</sup> Ibid., p.91.

<sup>471</sup> Ibid., p.89.

<sup>472</sup> Ibid., p.90.

vista destes exemplos, podemos perceber o que Lídia representa em relação à Otávio e Joana, ela é alguém que incorpora bem os valores daquele ideal de vida nobre.

Nesse contexto, Joana surge como se representasse o anseio de Otávio ao tentar se desvencilhar de uma vida burocrática que o aguardava. Joana desafia Otávio, ele que se pretende a representação do intelectual racional deseja enxergá-la de forma objetiva, entretanto ela escapa a sua apreensão, desestabilizando-o. Acerca de Joana, Otávio tenta em vão elaborar racionalmente: *“que não se cristalice em mim qualquer sentimento terno; preciso enxergá-la bem. Mas, como se adivinhasse seu exame, Joana se voltava para ele no momento preciso, sorridente, fria, pouco passiva. E tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe”*<sup>473</sup>. Na narrativa, é possível visualizar o efeito de choque que Joana desperta. No trecho a seguir, é perceptível o quanto Joana perturba Otávio, fazendo-o esquecer até das fórmulas seguras do seu modo de agir na vida social: *“Jogara-o na intimidade dele próprio, esquecendo friamente as pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas.”*<sup>474</sup> É como se Joana representasse a *consciência desintegrada* que não pode estar em harmonia com a vida exterior, que constantemente desafia as fórmulas automáticas que sustentam à convivência social. Justamente em virtude dessa desintegração é possível depreender metáforas frequentes de como Joana representa a sedução do mal, a imagem da frieza e do diabo, tudo que Otávio necessita para não sentir culpa pelos desvios de sua vida que se pretendia estável e honrada: *“— Como se tivesse contado a Joana o que não sentia senão no escuro. E o mais surpreendente de tudo: como se ela tivesse escutado e risse depois, perdando — não como Deus, mas como o diabo —, abrindo-lhe portas largas para a passagem.”*<sup>475</sup> Joana expressa o mal que perturba o campo do que podemos denominar de sagrado social, da moral edificante, ou seja, dos valores caros à sociedade cristalizados em forma de certezas e verdades que garantem à sobrevivência e continuidade do grupo social.

A relação entre Otávio e Joana parece se sustentar a partir da distância entre eles, mesmo o casamento não traria a intimidade necessária. Joana permite que Otávio peque sem culpa, já que ele pode projetar o mal nela. Semelhante a um ser sobrenatural, Joana é enxergada por ele como distante e luminosa, mas às vezes, quando a inevitável intimidade da vida a dois emerge, Otávio a observa em seus os traços limitados e pobres: *“Nada restava do antigo mistério senão a cor da pele, creme, sombria, fugitiva. Se os instantes de abandono prolongavam-se e se sucediam, então ele via assustado a feiura, e mais que a feiura, uma espécie de vileza e*

---

<sup>473</sup> Ibid., p.91.

<sup>474</sup> Ibid., p.91.

<sup>475</sup> Ibid., p.95.

*brutalidade [...]*<sup>476</sup> Joana permite que Otávio viva a própria contradição do modo de vida que aspira, por um lado uma vida exterior de obrigações e burocracias e, por outro, uma vida interior turbulenta que deveria que ser mantida sob controle e vigilância já que não havia espaço para sua expressão, era justamente essa vida que Joana acolhia: “[...] *mal ele a conheceu e de repente, assustado, ele se sentira como depois de uma confissão, como se tivesse dito àquela estranha toda a sua vida. Que vida? A que se debatia dentro dele e que não era nada*”<sup>477</sup>. Essa vida ignorada é a contraditória vida interior. Otávio poderia amar Joana, ainda assim, não era como mulher que ele a desejava, queria que ela fosse fria e segura, desejava-se liberto de qualquer dever, inclusive do de precisar amá-la. Otávio mergulhou em uma: “*onda escura de amor*”<sup>478</sup>. A ambivalência está intrínseca a esse sentimento. Em uma cena, mesmo depois de observar Joana de forma terna e amorosa, Otávio vira o rosto não querendo vê-la. Em alguns momentos, observamos metáforas que demonstram o movimento e a aventura que Joana significa para ele: “*Porque quando a abraçara, sentira-a viver subitamente em seus braços como água correndo. No momento em que finalmente a beijara sentira-se ele próprio de repente livre, perdoado além do que ele sabia de si mesmo, perdoado no que estava sob tudo o que ele era...[...]* Poderia amá-la, poderia tomar a nova e incompreensível aventura que ela lhe oferecia”<sup>479</sup>. Se ao lado de Lídia Otávio sente culpa, da parte de Joana ele espera uma maldade superior à dele, que ela fosse forte para que ele não sentisse medo, inclusive, o de não amar. Parece nítido o desvio que Joana representa, Otávio a quer como expiação dos seus próprios pecados: “*Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido. Otávio pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar*”<sup>480</sup>.

Joana decide casar com Otávio, entretanto, mesmo essa decisão de viver a vida exterior conforme o convencional, parece ter sido forjada com alguma ironia por ela. No capítulo *Otávio*, que apresenta o momento em que Joana o conhece, percebemos que a decisão de amá-lo surge em contraste com um momento de inquietação interior: “*Tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas. Talvez se amasse...*”<sup>481</sup> Constatando que era o momento de se distrair, decidiu que poderia

---

<sup>476</sup> Ibid., p.94.

<sup>477</sup> Ibid., p.94.

<sup>478</sup> Ibid., p.95.

<sup>479</sup> Ibid., p.95-96.

<sup>480</sup> Ibid., p.96.

<sup>481</sup> Ibid., p.80.



amar: “*Mas era preciso se distrair, pensou com dureza e ironia. Com urgência. Pois não morreria?*”<sup>482</sup> Sobre esse anseio, Joana reflete que um *deus* exterior não seria suficiente para saciar sua busca: “*E mesmo se rezasse... Terminaria num convento, porque para sua fome quase toda a morfina seria pouca.*” Diante dessas reflexões, Joana escolhe o caminho do casamento: “*conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura? O que fazer? [...] Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver?*”<sup>483</sup> Assim, Joana decide amar. Nessa passagem, o tentar amar e o tentar viver estão relacionados à convenção do casamento que a personagem assumirá. Joana casa com Otávio, que até então era noivo da adequada Lídia. Como explicitado, Lídia é o arquétipo feminino que mais contrasta com Joana, a relação entre elas demonstra uma tensão interessante que vai configurando os dois polos do romance: Lídia, perfeitamente em harmonia com seu destino, com traços de uma *alma honesta*. Joana, deslocada quanto ao seu, semelhante a descrição de Trilling sobre a *consciência desintegrada*.

Na relação entre Joana, Lídia e Otávio, notamos os caminhos de vida contrastantes que a autora tenciona. Não é uma trama de amor, esse sentido emerge apenas como *pano de fundo* na narrativa. O que a autora ressalta são os caminhos e escolhas de vida dos personagens, afirmando, mais uma vez, a inadequação da protagonista perante às convenções. Além disso, visualizamos o caminho duplo de Otávio, que fica entre Joana e Lídia, tendo em vista que elas representam formas de vida distintas, como depreende-se dessa passagem em que Joana faz a seguinte observação: “*Otávio se perde entre nós, indefeso. Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher?*”<sup>484</sup> Como dito anteriormente, Otávio é a imagem de alguns jovens de classe média do Estado Novo, um acadêmico de direito criado com valores católicos. Na passagem abaixo, do capítulo *A Pequena Família* temos alguns exemplos do modo de vida que Otávio está inserido e de como ele se comporta. Este jovem se prepara para o trabalho de forma metódica: “*Otávio ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança*”<sup>485</sup> Otávio ama a ordem e os pequenos rituais de uma vida ordinária, se apega a eles como a uma superstição, os hábitos repetitivos e a segurança lhes são valores caros: “*Receava o ridículo dos pequenos rituais e sem eles não podia passar, apoiavam tanto como uma superstição. Do mesmo modo*

---

<sup>482</sup> Ibid., p.81.

<sup>483</sup> Ibid., p.83.

<sup>484</sup> Ibid., p.144.

<sup>485</sup> Ibid., p.118.

como para viver cercava-se de permitidos e tabus, das fórmulas e das concessões. Tudo tornava-se mais fácil como ensinado”.<sup>486</sup> No trecho seguinte a esse, é possível notar o contraponto que Joana representa à esse modo de vida de Otávio, tornando explícita a sedução e o desvio que ela significa: “O que fascinava e amedrontava em Joana era exatamente a liberdade em que ela vivia amando repentinamente certas coisas ou, em relação a outras, cega, sem usá-las sequer. Pois ele se via obrigado diante do que existia.”<sup>487</sup> Otávio interioriza as expectativas sociais que recaem sobre ele. A questão do dever e do trabalho são expressas nesta passagem, em que este jovem trabalha como se uma plateia o assistisse, mesmo estando sozinho em casa, imagina que todos aprovam enquanto ele cumpre seu dever: “Endireitou o busto, alisou o cabelo, ficou sério. Agora ia trabalhar. Como se todos assistissem e aprovassem com a cabeça, cerrando os olhos no assentimento: isso, isso mesmo, muito bem. [...] “Todos” pois assistiam-no.”<sup>488</sup> Apesar de ter pressentido uma fuga em Joana, Otávio amava a ordem, por isso que mesmo casado com ela, ele não deixou de se relacionar amorosamente com a antiga noiva que representava o conforto da ordem: “Levantar-se-ia, arrumaria os papéis, guardaria o livro, vestiria uma roupa quente, iria ver Lídia. O conforto da Ordem.”<sup>489</sup>

A construção do personagem Otávio, jovem acadêmico aspirante à uma visão burocrática da vida, evidencia em *Perto do Coração Selvagem* o tratamento de uma literatura que expressa a fadiga sobre as exigências sociais e morais depositadas no sujeito, por ele mesmo e pela sociedade. A ética do cumprimento do dever de um modo de vida burguês, pautado na rotina e no asseio, em detrimento dos aspectos de fuga a esse modo de vida, podem ser visualizados como uma questão moral presente em outros escritos contemporâneos à *Perto do Coração Selvagem*. No romance, o ideal de vida nobre pode ser representado pelo casamento. O significado do casamento ganha destaque, representando uma vida em forma de previsibilidade e estabilidade. De maneira oposta, Joana está o tempo todo revelando nuances dessa aparente normalidade do cotidiano. A autora nos apresenta a ambivalência na construção dos personagens, no uso da linguagem que torna ambígua nossas ideias dos arquétipos femininos, da valorização da maldade, dos desvios do significado do bom, belo e justo, além da insistência na resignação do heroico em relação ao enfado provocado pela desilusão do ideal de vida nobre<sup>490</sup>: “Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama, ela não é amada.”

---

<sup>486</sup> Ibid., p.118.

<sup>487</sup> Ibid., p.118.

<sup>488</sup> Ibid., p.121.

<sup>489</sup> Ibid., p.124.

<sup>490</sup> Ibid., p.171.

No momento em que se percebe desejando Otávio, a vivacidade do acontecimento produz sentimentos intensos em Joana, enchendo-a de vida, algo de violento e inquieto apossa-se dela: *“Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? [...] Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se fundiam-se num só caos [...] Era a renovação perfeita, a criação. – Por Deus, quem sabe se não estou fazendo disso mais do que amor?”*<sup>491</sup> Após a intensidade inicial, Joana vai se habituando ao novo estado, e a vida se torna estável. Portanto, as sensações de intensidade iniciais tencionam com o que Joana encontra no formato do casamento. Desde o início, há o prenúncio da impossibilidade desta convenção para ela, como se o casamento representasse uma anulação da sua própria natureza. Naquele formato, não haveria possibilidade de inquietação ou sofrimento, seu coração seria maciamente moldado. Após ter se habituado ao novo estado que o casamento representava, tentando conformá-la e defini-la, a inquietação e sua plasticidade renascem: *“Aos poucos habituou-se ao novo estado, acostumou-se a respirar, a viver. Aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação”*.<sup>492</sup> Mesmo na confortável felicidade que o espaço do lar supostamente oferecia, Joana é surpreendida pelo anseio da busca por si mesma: *“À noite, entre os lençóis, um movimento qualquer ou um pensamento inesperado acordava-a para si mesma. Levemente surpreendida dilatava os olhos, percebia seu corpo mergulhado na confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava?”*<sup>493</sup> Mesmo uma parte do coração sendo moldado pela vida à dois, à outra parte, desejava o caminho fatal até o mar novamente, tornando explícita a insatisfação e o movimento como características cruciais da personagem: *“Nunca terei, pois, uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita.”*<sup>494</sup> Nem o pensamento piedoso e desesperador da morte seria suficiente para que Joana desistisse da decisão de que um dia, inevitavelmente, deixaria Otávio: *“mas mesmo assim, apesar da morte, vou deixá-lo um dia”*<sup>495</sup>.

A vivência no casamento suscita pensamentos desconcertantes entre Otávio e Joana, como se eles estivessem sempre distantes um do outro, mergulhados em uma intimidade que se revela assustadora. Desde o início, Otávio é fascinado por ela e ao mesmo tempo avesso. Esses sinais são revelados ao longo do romance, como nessa passagem em que os dois estão em casa e Joana o observa: *“Que animal, pensou ela. Ele interrompeu o que escrevia e olhou-a*

---

<sup>491</sup> Ibid., p.99.

<sup>492</sup> Ibid., p.99.

<sup>493</sup> Ibid., p.99-100.

<sup>494</sup> Ibid., p.100.

<sup>495</sup> Ibid., p.111.

*aterrorizado, como se ela lhe tivesse jogado alguma coisa.*<sup>496</sup> Nesse instante, observando-o trabalhar em outra cadeira, Joana é repentinamente invadida por pensamentos violentos contra o marido sem um motivo aparente: *“E, de repente, talvez de inveja, sem nenhum pensamento, odiou-o com uma força tão bruta que suas mãos se fecharam sobre os braços da poltrona e seus dentes se cerraram.”*<sup>497</sup> No que concerne à encenação da intimidade dos dois, Joana teme que Otávio note o seu olhar brutal e violento em direção a ele, obrigando-a a disfarçar e diminuir a intensidade do seu ódio: *“Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia deixavam-na sem liberdade”*<sup>498</sup>. Mesmo quando era ternamente acolhida por Otávio, sentia-se domesticada e limitada por ele, comparando a vida no casamento a uma jaula: *“[...]o seu sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro de uma jaula”*<sup>499</sup>. Noutra passagem, em que fica evidente um momento de choque, Joana estranha a presença do marido na cama ao seu lado, como se ele fosse um desconhecido dentro do próprio lar: *“De repente, como um pequeno raio, alguma coisa acendeu dentro dela, disse rapidamente sem mover um só músculo do rosto: olhe para o lado. [...] Quem era? Um homem, um macho respondeu. Mas seu homem, aquele estranho.”*<sup>500</sup> Novamente, os pensamentos violentos, que idealmente é o contrário da representação social da vida no lar, sobrevém na escuridão do quarto em que Joana observa o marido dormir. Repentinamente, todas as coisas familiares passam a representar um choque, um estremelecimento em Joana, inclusive o marido: *“E subitamente, traiçoeiramente, teve um medo real, tão vivo como as coisas vivas. O desconhecido que havia naquele animal que era seu, naquele homem que ela só soubera amar! Medo no corpo, medo no sangue! Talvez ele a estrangulasse, a assassinasse... Por que não? — assustou-se[...].”*<sup>501</sup> O desassossego de Joana se torna evidente quando ela fica sozinha em casa, pois sem a presença do marido pode dar vazão a pensamentos sobre o imaginário do mal e reflexões acerca da criatividade literária: *“Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida.”* Porém, ela contrasta esse pensamento à imagem que o marido faz dela: *“Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria nessa ideia.”* Não sabemos porque ele a desconheceria, considerando que foram os aspectos arredios dessa personalidade e a confissão de uma maldade no primeiro contato que fizeram Otávio se sentir atraído por ela: *“cair vertiginosamente de*

---

<sup>496</sup> Ibid., p.108.

<sup>497</sup> Ibid., p.108.

<sup>498</sup> Ibid., p.108.

<sup>499</sup> Ibid., p.109

<sup>500</sup> Ibid., p.132-133.

<sup>501</sup> Ibid., p.134.

*Lídia para Joana.*” Talvez, a invasão de pensamentos absurdos e violentos como estes não se adequem ao modo de vida que agora vivenciam, ou seja, o casamento. Eles partilham uma vida, um espaço e uma rotina dentro da casa.

Nesse sentido, em *Perto do Coração Selvagem*, em contraponto à Joana, é possível visualizar personagens que incorporam os arquétipos de dona de casa, por isso a importância da casa, deveres domésticos, maternidade, onde elas podem cumprir obrigações e assumir papéis. Esses estados são retratados enquanto tensão, não é apenas como se a mulher buscasse um espaço diferente, fora do âmbito doméstico para se libertar. Isso porque o cumprimento do dever no âmbito doméstico também é associado a certa sanidade perante a vida. Muito embora Joana fuja desses contornos, ela vive à procura de um modo de vida que lhe seja adequado. Essa ambivalência pode ser percebida a partir da vivência das outras personagens que são adequadas aos papéis que cumprem, como se, “naturalmente”, nascessem para o que lhes foi ensinado. Enquanto isso, Joana enxerga esses arquétipos femininos com alguma complacência e até admiração, ainda que não consiga atribuir uma forma a si mesma. A rigidez com a postura do sujeito pautado no modo de vida em que a ordem e o cumprimento do dever prevalecem, é de uma literatura que expressa justamente o oposto, ou seja, a liberação dos impulsos e a ironia em relação aos papéis cumpridos. No romance, três personagens são desenvolvidas em relação à Joana, demarcando as peculiaridades de nossa protagonista, temos Lídia, como já citado, a mulher da voz e a esposa do professor.

Como exposto anteriormente, Lídia é uma personagem adequada ao seu destino de esposa, futura mãe e dona de casa. Ela acolhe Otávio até quando é humilhada por ele: “*Mesmo quando ele a feria, ela se refugiava nele contra ele*”<sup>502</sup>, Lídia é descrita como uma mulher sólida, o corpo firme e grosso, tudo que transmite segurança, calma e passividade. Ela deseja construir uma família com Otávio, e mesmo quando ele casa com Joana, Lídia o recebe como amante e engravida. As representações de Lídia na narrativa não a reduzem à simplicidade superficial, ela é tão misteriosa em sua passividade quanto Joana em selvageria. Ademais, a gravidez teria fortalecido Lídia, fazendo-a adentrar em solo desconhecido de Otávio, ressaltando o mistério de gerar uma vida com a simplicidade e naturalidade de que era feita, os valores maternais e de cuidado fazem parte do ideal de vida de Lídia como mulher: “*Havia de cuidar da criança e de Otávio, ora se havia... [...] Entrecerrou os olhos e o ventre assim crescia, farto, brilhante. Não tivera o menor enjoo, nem no princípio. E sabia que seu parto seria simples, simples como tudo*”.<sup>503</sup> No capítulo *A Pequena Família*, torna-se perceptível que, embora tenha desejado a

---

<sup>502</sup> LISPECTOR, op.cit.,1998,p.88

<sup>503</sup> Ibid., p.130

fuga representada por Joana, Otávio necessita da segurança que o modo de vida ao lado de Lúdia promete. A intimidade partilhada entre Lúdia e Otávio era distinta da que havia entre ele e Joana. O amor por Otávio não perturba Lúdia, ao mesmo tempo não era idealizado, ela o aceitava até nos momentos relaxados, “*de feiura*” em que poderia provar ainda mais seu amor por ele. Otávio sente vergonha de, ao lado de Lúdia, mostrar uma força que não tinha junto à Joana, ele provoca Lúdia questionando se ela não tinha medo de ser apenas sua amante: “[...] *Não tem medo de que eu deixe você? Não sabe que se eu deixar você, você será uma mulher sem marido, sem nada... Um pobre diabo...*”<sup>504</sup> Apesar das palavras humilhantes de Otávio, Lúdia responde chorosa e com segurança que não tem medo: “-*Não quero que você me deixe... — Ah... — ...mas não tenho medo...*” Otávio se surpreende e diz entre risos: “[...] *Não sei de que você é feita, juro.*”<sup>505</sup> Nesse sentido, a autora aprofunda os personagens de tal modo que Lúdia não é apenas uma mulher fraca que deseja casar, nem Joana simplesmente seu oposto. A autora evidencia a tensão entre elas, essas subjetividades são construídas de modo complexo, possibilitando a configuração estética do romance, considerando as ambiguidades como parte da narrativa. Lúdia, grávida de Otávio, quer convencer Joana a deixá-lo. Em um extenso capítulo denominado *Lúdia*, o encontro entre as duas é narrado: “*Olhavam-se e não podiam se odiar ou mesmo se repelir.*”<sup>506</sup>

Lúdia decide reivindicar junto à Joana seu direito de esposa de Otávio e futura mãe do filho dele. As duas se encontram e Joana observa fascinada a casa de Lúdia, nesse instante, a narrativa ressalta a curiosidade da nossa protagonista sobre o modo de vida de Lúdia, Joana é invadida por um sentimento sublime em relação à gravidez e a intimidade dela: “[...] *sua gravidez nascente boiava por toda a sala, enchia-a, penetrava Joana. Até aqueles móveis apagados, com os paninhos de crochê, pareciam guardar-se no mesmo segredo quase revelado, na mesma espera de um filho*”<sup>507</sup>. Essa passagem demonstra o conforto da adequação de Lúdia à sua gravidez, em seu lar até os móveis esperavam o filho. Joana desafia Lúdia, entretanto ela se mantém certa do que quer, da pequena família que deseja ter. É interessante notar como Joana observa friamente a beleza de Lúdia que remete a calma, “sem estremecimentos”: “*Que mulher bela. Os lábios cheios mas pacíficos, sem estremecimentos [...] Basta olhar para essa mulher para compreender que não se poderia gostar de mim*”.<sup>508</sup> Nessa passagem, o lado selvagem de Joana fica evidente ao se comparar à Lúdia, tornando nítido os arquétipos que as

---

<sup>504</sup> Ibid., p.125.

<sup>505</sup> Ibid., p.125.

<sup>506</sup> Ibid., p.140.

<sup>507</sup> Ibid., p.141.

<sup>508</sup> Ibid., p.141-143.

duas representam, Joana fala o seguinte sobre Lídia: “Ao seu lado ninguém escorrega e se perde, porque se apoia sobre seus seios sérios, plácidos, pálidos, enquanto os meus são fúteis [...] Sou um bicho de plumas, Lídia de pelos[...] Nós duas formaríamos uma união e fornecéramos à humanidade, [...]de porta em porta, tocaríamos a campainha: qual é que a senhora prefere: o meu ou o dela? E entregariamos um filhinho”.<sup>509</sup> Observando Lídia, em seu jeito, sua casa, seu lar, Joana compreende porque Otávio não a tinha deixado: “ele está sempre disposto a se lançar aos pés daqueles que andam para frente.”<sup>510</sup> Lídia é associada ao que é imutável e seguro, Joana se sente pobre ao lado dela, ressaltando mais ainda seu aspecto fluido: “Como sou pobre junto dela, tão segura [...] Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão.... e vivificando-a, não a realidade, mas apenas o vago impulso para diante.”<sup>511</sup> Imprecisão, impalpável, flutuação, vaguidão são termos que descrevem Joana, estes são evidenciados quando comparados à segurança de Lídia. A fascinação de Joana por Lídia é demonstrada pela autora, não enquanto bondade ou pena pela outra que está grávida e é amante, mas sim como análise daquele modo de vida, Joana não é indiferente a nada. O mundo de conforto e ordem de Lídia, bem como seu genuíno desejo de construir uma família com Otávio, fascina a nossa protagonista, isso fica explícito neste trecho em que Joana confessa que gostaria de poder passar um dia olhando Lídia viver seu cotidiano, este representa uma vida idílica e simples: “[...]gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta — algumas moscas, talheres tilintando —, onde não entrasse calor, vestida num largo e velho robe florido. Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda, a tesoura, a linha, à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco.” Essa é a vida simples que Joana imagina pertencer à Lídia. Há em Joana certa angústia por não se adequar a esse cotidiano, costurando, almoçando tranquilamente: “seria um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? [...]”<sup>512</sup>. Das nuances do romance, é que mesmo Lídia sendo a imagem feminina de passividade, Joana a considera poderosa em sua vida simples. Ao final, Joana cede à Lídia e se separa de Otávio, como sabia que um dia faria.

Antes de Lídia, temos a construção de outra imagem feminina e modo de vida que se choca com Joana, fascinando-a inteiramente: ela é denominada de *A mulher da voz*. Esta é

---

<sup>509</sup> Ibid.,p.143-144

<sup>510</sup> Ibid., p. 144.

<sup>511</sup> Ibid., p. 144.

<sup>512</sup>Ibid., p.147.

apenas uma desconhecida que mostra à Joana uma casa disponível para alugar. Em um pequeno capítulo, todo o perfil dessa estranha é imaginado por nossa protagonista. A curiosidade de Joana acerca de uma mulher comum, leva-nos a compreender a percepção de modos de vida distintos através da análise de Joana, inclusive com estranhos, como é o caso dessa mulher, cuja entonação da voz baixa e sem vibrações desperta a curiosidade de Joana: “*Deveria ter vivido alguma coisa que Joana ainda não conheceria. [...] Grande, forte. E a voz, voz de terra. Sem chocar-se com nenhum objeto, macia e longínqua como se tivesse percorrido longos caminhos sob o solo até chegar a sua garganta.*”<sup>513</sup> A autora utiliza palavras que denotem algo sólido para descrever a mulher: voz da terra, caminhos sob o solo, não se choca com nenhum objeto. Joana, por sua vez, é vaga e constantemente se choca com as coisas e as pessoas. Após o encontro, nossa protagonista imagina fatos sobre *A Mulher da Voz*: “*Sua imaginação corria em busca do sorriso da mulher, de seu corpo largo e quieto. [...] Porque se lhe aconteciam coisas, estas não eram ela e não se misturavam a sua verdadeira existência.*”<sup>514</sup> A mulher e sua vida eram uma coisa só, em completa harmonia. A mulher, deduz Joana, diferente dela, nunca teve interrogações que a inquietavam, qualquer questionamento já nascia morto: “*Ela não tentava qualquer movimento para fora de si. [...] Ela era em si o próprio fim*”<sup>515</sup>. Joana imagina a vida da mulher, fazendo comparações em relação a si própria. “[...] *Sua existência foi tão completa e tão ligada a verdade que provavelmente na hora de entregar-se e findar, teria pensado, se tivesse o hábito de pensar: eu nunca fui.*”<sup>516</sup> Joana sente inveja daquela mulher entumecida de vida: “*aquele ser meio morto que lhe sorria[...] ainda compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la*”<sup>517</sup>. Joana reflete que se fosse inteligente o suficiente para compreender a vida e transformar seu conhecimento em *atitude de vida*, sua *atitude* seria semelhante à da mulher da voz, e conclui: “*Eram tão pobres os caminhos da ação*”<sup>518</sup>. Observa-se que a *Mulher da Voz* fascina Joana porque ela parece se adequar perfeitamente à vida, sem inquietações e anseios, de modo que ela tinha uma atitude prática perante à vida: “*A uma vida tão bela deve ter-se seguido uma morte bela também. Certamente hoje é grãos de terra.*”<sup>519</sup>

Rememoremos o momento em que Joana prestes a entrar na puberdade e após ser chamada de víbora pela tia busca refúgio no professor, aqui nos é apresentado um outro

---

<sup>513</sup> Ibid., p.73-74

<sup>514</sup> Ibid., p.75.

<sup>515</sup> Ibid., p.76.

<sup>516</sup> Ibid., p.77-78.

<sup>517</sup> Ibid., p.76-78.

<sup>518</sup> Ibid., p.78.

<sup>519</sup> Ibid., p.78.



arquétipo de mulher que surge como um princípio de realidade, demonstrando características que contrastam às de Joana. Nesse episódio, evidencia-se novamente a ambivalência da narrativa sobre modos de vida. O professor é uma figura que Joana admira, um intelectual que a faz se sentir compreendida, com quem Joana gosta de conversar e ouvir: “[...] ninguém mais haveria de dizer, como o professor: vive-se e morre-se. Todos esqueciam, todos só sabiam brincar.”<sup>520</sup> A imagem da esposa do professor também é relacionada a solidez e segurança, assim como Lídia e a *Mulher da Voz*: “alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mais cheia de uma segurança que assustava”.<sup>521</sup> Quando Joana está conversando com o professor no escritório, na representação de um espaço onírico para ela, a esposa entra e interrompe a conversa ao fazer uma pergunta cotidiana. Joana se sente enciumada, como se a mulher tivesse “puxado” o homem para o outro lado da vida, o da realidade e dos afazeres práticos, diminuindo assim, a importância de Joana e da conversa anterior: “Ah, aquela mulher. Olhou-a fugitivamente, abaixou os olhos cheia de raiva. Lá estava o professor de novo distante, a mão recolhida, os lábios puxados para baixo, indiferente[...]”<sup>522</sup>. Nesta cena, como vimos, a mulher surge como um princípio de realidade onde Joana se sente acolhida e única, adequada. A estranheza do momento nos faz presumir que o sentimento de Joana pelo professor ia além da admiração, percebe-se um desejo efervescente, ao mesmo tempo inocente e violento por parte da menina que estava alcançando a puberdade, então Joana diz: “-Eu posso esperar. Também o professor não respirou por uns segundos. Perguntou, a voz igual, subitamente fria: -esperar o quê? – Até que eu fique bonita. Bonita como “ela”.<sup>523</sup> Nessa oportunidade, a tensão vem à tona e o professor se sente culpado, ao que parece ele se aproximou de Joana para sentir a vivacidade da juventude perdida: “a culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana [...] pensando que seria impunemente sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente. [...] o egoísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava”<sup>524</sup>. A esposa entra novamente na sala, e seu corpo é descrito como forte e limitado, tudo que remete à precisão e definição. A esposa sagazmente percebe os sentimentos da menina, mas também sabe que o modo de vida por ela representado é predominante na situação: “A mulher ou era engano? -a mulher olhou-a bem nos olhos, entendendo, entendendo! Em seguida levantou a cabeça, os olhos claros e calmos na vitória”.<sup>525</sup> Nesse exemplo, o contraste entre Joana e um modo de vida delimitado fica

---

<sup>520</sup> Ibid., p.62.

<sup>521</sup> Ibid., p.56.

<sup>522</sup> Ibid., p.56.

<sup>523</sup> Ibid., p.58

<sup>524</sup> Ibid., p.58.

<sup>525</sup> Ibid., p.59.

também nítido, pois se trata de uma Joana na efervescência de transição da puberdade, em detrimento de um modo de vida de um casal maduro. A esposa representa algo sólido, formado, real, nas palavras da autora “limitada”. Em contraste, Joana anseia novamente correr até a praia, todo seu corpo informe, incompleto, se transformando desejava o mar. Essa cena, caracteriza bem a ambivalência que a autora coloca entre Joana e algo sólido, que é a esposa. O encontro de Joana com o mar é, mais uma vez, a possibilidade de se ligar a algo fluido, profundo e ilimitado.

Até aqui, podemos perceber como as relações entre os personagens são centrais para comunicar as experiências no romance. Desses encontros, o que mais se aproxima de um desvio é a relação que Joana estabelece com o amante, este a enche de um novo sentimento vivo: “*Ela deixara-se cair de novo sobre a cama, os olhos fechados, cansada. Não importa, não importa se depois ele não acreditar, se correr de mim como o professor. Por enquanto junto dele podia pensar.*”<sup>526</sup> E, embora tenha sido um momento em que Joana se sente ligada a alguém, um instante de adequação, o amante também vai embora e Joana continua seu caminho, sempre em movimento, em frente. Como metáfora para este movimento, o caminho é representado por uma viagem que Joana fará, tudo culmina na sensação do inacabamento do romance, a própria autora se questiona: “*Como terminar a história de Joana?*”<sup>527</sup> Ressaltando, desse modo, a inadequação da protagonista: “*Se pudesse colher e acrescentar o olhar que surpreendera em Lídia: ninguém te amará... Sim, terminar assim: apesar de ser das criaturas soltas e sozinhas no mundo, ninguém jamais pensou em dar alguma coisa a Joana*”.<sup>528</sup> Em *Perto do Coração Selvagem*, a autora nos leva a caminhar pela ambivalência da narrativa, o que seria Joana? O que significa essa fluidez e movimento de Joana na perspectiva de uma subjetividade? Parece que esta personagem expressa o duelo da autora com o momento da criação, com a sua própria formação artística. Joana não se configura em uma única forma de vida, ela se deseja inacabada, como no trecho a seguir em que ela afirma: “[...] *Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo que possuo está muito fundo dentro de mim[...] Tudo que é forma de vida procuro afastar*”.<sup>529</sup>

Para pensar a importância da ideia do movimento e do inacabado como partes constitutivas de *Perto do Coração Selvagem*, recorreremos à Georg Simmel<sup>530</sup> que caracteriza a estética do movimento e do inacabado em seu ensaio sobre o escultor *Auguste Rodin*. Simmel demonstra como essa estética exprime certa postura moderna diante da vida, explicando como

<sup>526</sup> Ibid., p.68.

<sup>527</sup> Ibid., p.171.

<sup>528</sup> Ibid., p.171.

<sup>529</sup> Ibid., p.69.

<sup>530</sup> SIMMEL, GEORG. Rodin. In: **Cultura Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 196-214.

alguns estilos históricos escultóricos se comunicam com a vida em seu presente. Inicialmente, ele destaca a solidez e delimitação das esculturas gregas, com suas composições físico-anatômicas: de como o ideal grego aspirava à corpos estáveis, parados, permanentes, para ressaltar uma atitude firme e definida perante a vida. Uma forma que ia além do tempo e do movimento. Essa caracterização parece uma definição para os corpos da *Mulher da voz, da esposa do professor e de Lídia*. Nelas, a *inquietação do devir*, o rompimento, o movimento e a *indefinição que desliza de uma forma a outra*, não são características ressaltadas.

Simmel<sup>531</sup> reflete que no período gótico, as esculturas expressam alguma mobilidade, o da alma religiosa que não se sente parte do corpo. Essa expressão quer o impossível para o corpo, ou seja, a mobilidade da alma que deseja transcendê-lo. A ideia do Renascimento, seria a de reviver a unidade da natureza e do espírito, a forma do corpo e a mobilidade passional. Esse equilíbrio foi demonstrado por Michelangelo, nos corpos escultóricos que expressavam movimento, muito embora ainda circunscrito ao corpo, com foco neste corpo específico. Sendo que no caso de Rodin, todo o destaque estaria no movimento, ele seria o pressuposto da harmonia alcançada. Simmel<sup>532</sup> atribui algumas características às esculturas de Rodin que comunicam o inacabamento das formas e do devir. Quando os corpos das esculturas de Rodin estão inacabados sobre as pedras, é como se o movimento da obra se propagasse para o observador, isso estimula a fantasia de quem contempla: “*transferindo sua mobilidade produtiva, presente entre a obra e seu efeito final, para dentro de nós.*”<sup>533</sup> Em *Perto do Coração Selvagem*, observamos as características do inacabamento e do movimento como parte do processo de autoria e do efeito que produz no leitor.

Todas as metáforas de modos de vida e mulheres sólidas contrastam com Joana porque ela se pretende desfeita e fluida, não deseja ser algo sólido e imutável até a morte: “*Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia ainda mais se fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos, mas não de crescer dentro de si mesma.*”<sup>534</sup> Não obstante, como a ambivalência e tensão são características cruciais do romance, ao final dele, há quase uma oração em que a voz em primeira pessoa suplica por uma forma possível. Na primeira parte da prece, a personagem, em primeira pessoa, praticamente implora por uma forma à si mesma, em um anseio que não acaba: “*Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada [...]eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer[...] e Deus por que não existes*

---

<sup>531</sup> Simmel, op. cit., 2020.

<sup>532</sup> Ibid., p.203.

<sup>533</sup> Ibid., p.203

<sup>534</sup> Ibid., p.80.

*dentro de mim? por que me fizeste separada de ti? [...]eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos[...]*”.<sup>535</sup> Joana representa a tensão em se criar uma forma que aprisione a vida profunda e impossível, que é diferente da *vida* das coisas ordinárias. Ela está em movimento e inacabada: “*Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-se sempre em transição.*”<sup>536</sup> Sempre em transição. Esse movimento torna visível a vitalidade interior do ser humano, há nesta recusa da forma plena uma estimulação do espectador, que precisa fantasiar o incompleto. Para Simmel<sup>537</sup> o movimento é o denominador comum entre alma e corpo: “*a mobilidade é por assim dizer o denominador comum entre esses dois universos que de outro modo não se tocariam, a forma equivalente para a vida dos seus conteúdos, que não admite comparações.*” Em Rodin semelhante à estética de *Perto do Coração Selvagem*: “*seus movimentos são realmente os de um momento passageiro.*”<sup>538</sup> Mas ainda que estes gestos sejam vagos, eles são definidos para o que comunicam, esses momentos significam o todo, todo o destino. A forma como representamos a nós mesmos através do movimento, “o ser e o mover”, remete à alma. Rodin está tratando da alma moderna, mutável, lábil. Essa ideia de transmutabilidade moderna é um deslizar contínuo, que não é marcado por um polo consolidado. Para ele, a alma não obedece a nenhum aspecto que venha de fora, mas do seu interior. No entanto, e podemos considerar que estas características remetem à Joana em *Perto do Coração Selvagem*, esse interior está imerso numa consideração cósmica maior e, por isso mesmo, não são tão seguras de si, estão diluídas, não apenas por um destino pessoal, mas por algo maior da existência. Cada uma dessas dinâmicas cósmicas, o amor e o desespero preenchem o espaço particular. Sobre a caracterização dessa subjetividade moderna, Simmel<sup>539</sup> aponta que a interioridade deste ser é dissolvida quimicamente numa atmosfera cósmica, impregnando-a e sendo impregnado, esses elementos revelam sua volatilidade, diferente de uma individualidade firme e delimitada. Em Joana, isso também pode ser expresso através do desejo de unicidade com as coisas. Isso porque este ser estaria mais comprometido com o motivo do movimento, então a forma da individualidade deixou de delimitá-lo: “[...]essa última integridade desaparece para mostrar como o seu conteúdo, como sua própria mobilidade, é uma só com a mobilidade interminável do universo, da vida e do destino”. Observamos que Simmel identifica nas figuras de Rodin elementos característicos desta subjetividade moderna, os quais parecem interessantes à nossa

---

<sup>535</sup> Ibid., p.198.

<sup>536</sup> Ibid., p.200

<sup>537</sup> Ibid., p. 203.

<sup>538</sup> Ibid.

<sup>539</sup> Ibid., p.211-214

leitura de *Perto do Coração Selvagem*. O aspecto do psicologismo é uma delas: “a vivência e interpretação do universo de acordo com as reações de nosso interior e de modo a realmente considerá-lo como um universo interior, a diluição dos conteúdos firmes no elemento fluido da alma.<sup>540</sup>” Essas formas são apenas formas de movimento, a tendência psicológica se apega ao movimento. Haveria neste tipo de arte uma relação com o realismo, mas não como uma reprodução mecânica das coisas como são na realidade, mas integrado ao próprio estilo do artista, este, vivencia em sua interioridade o sentido profundo desta vida. Traçando a vida que surge na paixão da mobilidade, o artista nos permite vivenciar, na arte, esta vida mais profunda. Há no aspecto do movimento a caracterização do anseio que está presente em Joana. O movimento implica o anseio e o inacabamento do romance, que Joana tão bem expressa. Aqui, o leitor tem o papel de tomar para si o aspecto inacabado, sua interpretação é crucial. A autenticidade se relaciona com o movimento e o inacabamento do romance a medida que estes expressam o anseio de Joana e a provocação ao leitor.

### 3.1. Autenticidade em *Perto do Coração Selvagem*

Foi explicitado em alguns momentos dessa escrita, que a literatura íntima de *Perto do Coração Selvagem* pode ser compreendida a partir da autenticidade enquanto traço acentuado do *eu*. Em nossa análise do romance, parece-nos interessante manejar o conceito de autenticidade apresentado pelo crítico literário Lionel Trilling<sup>541</sup>, no qual essa exibição do eu na narrativa teria como expectativa o anseio da busca por si mesmo ou por uma adequação de si nas coisas que compõem o mundo exterior. A pertinência desta escolha considera que não pretendemos tratar de *Perto do Coração Selvagem* sob a ótica da autenticidade que tem como finalidade superestimar a originalidade de forma ou conteúdo, mas sim enquanto possibilidade de provocação e representação de esquemas morais, em sua intrínseca relação com a percepção da autoria e do choque.

Em uma perspectiva analítica, a concepção de autenticidade apresentada por Trilling tem seu lócus de interesse ao longo da literatura ocidental. Essa abordagem é bastante complexa porque envolve uma apresentação dialética e irônica da autenticidade, sendo sua definição tratada historicamente em contraste com outras caracterizações do *self*, principalmente, no que se refere à noção de sinceridade. Nesse sentido, as referências da literatura moderna são

---

<sup>540</sup> Simmel., 2020, p. 211-214.

<sup>541</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade e Autenticidade: A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

exploradas por Trilling<sup>542</sup> como forma de construir o argumento de que a vida moral pode dar ênfase a determinado elemento do *estado ou da qualidade* do eu, dependendo, assim, das circunstâncias históricas e culturais. O período de investigação que este crítico literário se debruça é o da ascensão da modernidade ocidental, com todas as transformações políticas e sociais inerentes ao período.

Em seu estudo sobre as relações entre literatura e sociedade na obra *Sinceridade e Autenticidade*, Trilling<sup>543</sup> aborda de forma ambivalente a tensão entre esses estados ou qualidades do eu, identificando momentos em que um estado se sobressai ao outro de acordo com as mudanças de ocorrem na vida moral, por isso ele apresenta o conceito de autenticidade através do contraste com a noção de sinceridade. Esta última pressupõe um juízo moral que valoriza a sociedade e se coloca numa relação de congruência perante ela. Ou seja, a ideia de sermos verdadeiros para conosco tem em vista a finalidade social, sendo um meio de assim agirmos perante a sociedade. A finalidade da sinceridade é o seu correto desempenho do papel público, qual seja, o de parecer sincero. Outrossim, a noção de autenticidade pressupõe outro tipo de relação com a sociedade, muito mais irreverente.

No que concerne a associação entre autoria e autenticidade trabalhada por Trilling<sup>544</sup>, lembremos que muitos escritores e críticos literários do início do século XX tendiam a separar a obra literária daquele que a criou. A tendência à impessoalização das obras era figurada por intermédio da persona/máscara do artista. Essa era a ideia de que a autoria não correspondia a “*peessoas ou eus*” mas sim ao artista, aquele que deveria sacrificar continuamente a personalidade em prol da criação. Entretanto, o paradoxo desta situação seria de que, a medida que se aprimorava a máscara do artista, mais se intensificava uma tendência a falar de assuntos íntimos em suas obras. O argumento de Trilling é de que a literatura nunca tratou de assuntos pessoais com tamanha vivacidade como a contemporânea, isso, graças a maior liberdade e abertura que a máscara (de artista) permitiria ao seu criador. Esta perspectiva é uma leitura possível dos temas presentes no romance de Lispector, o qual nos apresenta algumas nuances e possibilidades de análise dentro do significado da autenticidade. Como explicitado no primeiro capítulo, lembremos que aqui, a relação do escritor com o público ultrapassa a necessidade de agradar, a comunicação existe, mas ela possui outras nuances. Desse tipo de arte, o público parece esperar uma provocação. Pela identificação do escritor com a obra, não há problema de que o escritor e as questões pessoais que ele elabora sejam recebidas pelos leitores com

---

<sup>542</sup> Trilling, op. cit.

<sup>543</sup> Trilling, op. cit

<sup>544</sup> Ibid.

identificação também. Como se o artista fosse um exemplo pessoal do sentimento que se busca alcançar por meio desta arte.

A crítica inaugural do romance de Clarice discerne aspectos da vida pessoal que possam influenciar na análise objetiva da obra, conforme tendência crítica à época. O fato de Clarice ser uma estreante desconhecida também influenciaria nesse sentido, mesmo a tenra idade da escritora, apesar de ser citada pelos críticos, foi um fator que eles se preocuparam em manter distanciado da análise. Entretanto, no que concerne à autoria, como vimos, Álvaro Lins apontaria que a personalidade da autora de *Perto do Coração Selvagem* se destacaria acima do romance, a obra teria dificuldade de existir enquanto criação literária independente. Lins expressou a dificuldade da impessoalização do romance e da completude de sua ficção. Nessa perspectiva, é oportuno considerar como o tema da autenticidade pode nos lançar possibilidades de compreensão desta escrita. As reflexões que Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, expressa diante do imaginário do mal, das convenções e do próprio anseio em movimento, tornam-se questões possíveis a nós mesmos enquanto leitores. Esse estilo de escrita pessoal parece tornar a obra disponível ao seu leitor. Neste romance, na concepção de Olga Boreli<sup>545</sup>: “*a pessoa e a escritora Clarice se confundem numa personalidade evanescente*”. Nesse sentido, é compreensível visualizar esta obra como um tipo de literatura que coloca em palco algumas preocupações pessoais, um tipo de narrativização do eu semelhante às considerações acerca da literatura pessoal exposta por Trilling.

Ao discorrer sobre os escritores que puseram em palco uma literatura permeada de preocupações pessoais, torna-se relevante o papel da máscara na autoria. Nesse sentido, é interessante considerar que, ao utilizar a máscara do artista, esses escritores não se apresentam aos leitores como “*homens falando para homens*”<sup>546</sup>, mas enquanto personas. Entretanto, considerando o paradoxo indicado anteriormente, de que a mediação das máscaras possibilitaram a potência de uma literatura mais íntima, Trilling considera que o critério da autenticidade torna-se pertinente ao juízo dessas obras. Por intermédio das máscaras, a importância atribuída à autenticidade pode ser expressa como a preocupação com o eu e a dificuldade de sermos verdadeiros para com ele<sup>547</sup>. Em uma crônica intitulada *Persona*, Clarice falaria sobre a importância da máscara: “*Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é*

<sup>545</sup> BORELI, Olga. Encarte in **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>546</sup> TRILLING, op. cit., 2014, p.18.

<sup>547</sup> Ibid., p.18

*um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto*". No que concerne à autenticidade e a máscara do artista, Trilling<sup>548</sup> cita *Oscar Wilde* para exemplificar esta relação: *"o homem é menos a si mesmo quando fala em seu próprio nome. [...] Dê-lhe uma máscara e ele revelará a verdade."* A ironia da máscara e, portanto, da autenticidade é de que: *"o confronto consciente e imediato entre experiência e sua expressão pública direta não necessariamente gera a verdade – e, na realidade, é provável que chegue até mesmo a pervertê-la"*. Isso não significa que a autenticidade possa ser alcançada com o que restou além das máscaras, como se fosse uma verdade última e absoluta, apenas de que essa busca se configura como uma experiência mais exigente do eu, *"tal como uma visão menos cordial as circunstâncias sociais da vida"*. Sendo assim, *"Sob as exigências do critério da autenticidade, muito do que outrora se cria formar o tecido da cultura passou a parecer de pouco valor, uma mera fantasia ou rito, uma manifesta falsificação da verdade"*. Na experiência da escrita do romance, as nuances de autenticidade podem ser reveladas através das tensões entre uma subjetividade (Joana), que não se adequa ao social e suas formas, em detrimento dos outros, dos deveres e das convenções. Joana é a batalha constante com o superego, o desejo de superar a inautenticidade. Uma busca constante que não tem solução, esse anseio é configurado esteticamente através da elaboração da autoria, tendo em vista que: *"o conceito de autenticidade pode negar a própria arte, mas ao mesmo tempo figura como sua fonte obscura"*<sup>549</sup>. Ainda que nossa heroína Joana negue qualquer forma, o que a autora está tentando fazer é dar forma a sua expressão.

Na perspectiva do anseio em *Perto do Coração Selvagem*, podemos associar o conceito de autenticidade à noção de *"sehnsucht"* (aspiração) elaborado por Georg Lukács em *A Alma e as Formas*. Para Lukács<sup>550</sup>, essa aspiração (*sehnsucht*) está relacionada: *"a condição existencial solitária e fraturada do homem moderno, que busca incansavelmente o caminho de retorno a sua pátria, ou seja, a um mundo de valores partilhados e comunicáveis."* A origem do estético seria: *"uma nostalgia (sehnsucht) subjetiva por uma realidade adequada ao sujeito."* No campo estético, esta aspiração: *"encontra sua realização na obra de arte, que estabelece uma identidade entre sujeito e objeto."* Essa identidade plena e orgânica pode ser compreendida como uma aspiração (*sehnsucht*). Como vimos, em *Perto do Coração Selvagem*, identificamos algumas passagens em que o orgânico pode ser visto como autêntico, demonstrado pela busca por unicidade ou pela estima ao aspecto selvagem. Como demonstrado no primeiro capítulo, a aspiração à unidade é parte da construção do romance: *"Assim lembrava-se de Joana menina*

---

<sup>548</sup> Trilling., p-18-22.

<sup>549</sup> Ibid.,p. 18-22.

<sup>550</sup> Lukács., op. cit., p.46



*diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma*<sup>551</sup>. Sendo assim, exemplos como a comparação de Joana com os animais, a maldade superestimada, a aspiração a se diluir nas coisas, são características frequentes: *“Havia flores em alguma parte? E uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fins com os começos das coisas. Formar uma só substância, rósea e branda.*<sup>552</sup>”

Sob esse horizonte, uma literatura que valoriza a autenticidade representaria uma experiência *“complexa do eu”*, que põe em risco os preceitos formadores da civilização e da ordem: *“em virtude da autenticidade que lhe foi atribuída, muito do que aquela cultura tradicionalmente condenava e desejava suprimir foi concedida autoridade moral – à desordem, a violência, a insensatez[...].*<sup>553</sup>” A autenticidade constitui-se enquanto matéria prima da experiência artística. Ela atribui destaque a tudo o que parece colocar em risco os valores morais coletivos, o anseio do eu está aqui posto. Essa literatura permeia a imaginação moral de muitos escritores modernos, nesse sentido, identificamos em *Perto do Coração Selvagem* semelhanças com essa proposta de escrita, isso porque este romance lança possibilidades de enxergar modos de vida a partir de suas delimitações morais, concebendo a imaginação do autêntico como uma aspiração de rompimento e movimento. Nesta literatura, existe um contraponto em relação ao que muito se buscou enquanto modo de vida na cultural ocidental moderna: *“a norma visionária da ordem, da paz, da honra e da beleza”*. Na vida à parte da literatura, a norma visionária pode até prevalecer: *“Como chefes de família, donas de casa e pais, conservamo-nos fiéis a ela na prática.*<sup>554</sup>” Porém, enquanto leitores, exige-se o antagônico: *“agora que a arte não precisa mais agradar, espera-se que ela ofereça a substância espiritual da vida*<sup>555</sup>”. Essa substância estaria ligada ao sentimento de ser, algo de selvagem e bravo que bem nos comunica à escrita do romance inaugural de Clarice. A autenticidade da obra de arte teria relação com a provocação e o choque: *“a obra de arte autêntica nos revela nossa inautenticidade e nos intima a superá-la”*<sup>556</sup>. Nessa literatura haveria um apelo de que a obra de arte seja autêntica por si mesma, de que: *“ela existe, segundo as leis de sua própria*

<sup>551</sup> LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.46.

<sup>552</sup> Ibid., p-31-190.

<sup>553</sup> Trilling, op. cit. p.22

<sup>554</sup> Ibid. p.54

<sup>555</sup> Ibid.

<sup>556</sup> Ibid. p.75

*existência, as quais incluem o direito de incorporar temas dolorosos, ignóbeis ou socialmente inaceitáveis.*<sup>557</sup>”

Este declínio de temas, se podemos nomear assim, é visualizado em *Perto do Coração Selvagem*, não de forma pessimista, o que se destaca é a tensão, esta é demonstrada a partir de representações antagônicas que vão sendo configuradas esteticamente. As aspirações deste eu, que apesar de todos os papéis e realidades assumidos perante a sociedade e a si mesmo, possui o anseio de “gritar”, conforme palavras de Trilling: “*Fora com todos estes empréstimos! e refugiar-se com seu ego original e real.*”<sup>558</sup>” A matéria desta literatura pode ser uma aspiração e busca por esse “ego original”, não importa que ele não exista, sua busca possui a potência do sentimento do Ser, de criação, de liberdade, violência, loucura, selvageria etc. Desse modo, ainda que esse suposto ego original e real seja apenas uma ilusão, a busca pela autenticidade, por si mesma, já seria uma empreitada suficiente para provocar choque e tencionar o inesperado. Essa tensão é também o cortejo entre modos de vida distintos: o de Joana que não se adequa a nenhuma forma de vida, o daqueles que habitam as casas com móveis limpos, e também “[dos outros]” que estão às margens dessas casas, que lhes dão contornos e, por isso mesmo, um lugar, um papel. Este outro, também ficção, é tão misterioso e cheio de impressão quanto a própria autora, consciente do seu papel de encenação na escrita, qual seja, de que apesar das muitas “vozes” ali contidas, sua voz é a que narra. No próximo tópico, pretendemos analisar a autoria do romance a partir de sua narrativa ambivalente.

### **3.2. Autoria e Modelagens da Escrita em Perto do Coração Selvagem**

No que concerne às modelagens da escrita é importante ressaltar o caráter ambíguo na construção de diferentes personagens e de como eles representam modos de vida distintos ao longo do romance. Sendo assim, essas modelagens permitem elaborar as dinâmicas que perpassam diferentes concepções de formas de vida. A autoria está conectada ao descentramento das situações, seria um modo de escrever sobre as diferenças entre os personagens sem que elas sejam anuladas. Essa capacidade é uma condição na qual o sujeito autor passar a olhar o próprio modo de vida como apenas mais um entre outros modos. Conforme o antropólogo James Clifford<sup>559</sup> a noção descentramento do mundo é a possibilidade de estar na cultura e observá-la. Esse pensamento influenciará a arte e a escrita do século XX,

---

<sup>557</sup> Trilling, op cit., p.113.

<sup>558</sup> Ibid., p.20

<sup>559</sup> CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski. In: **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

e também, a ambiência das discussões sobre a noção de senso moral: a verdade e a mentira numa perspectiva cultural. Na escrita etnográfica, por exemplo, essa empreitada faria parte de uma subjetividade que destaca a identidade mediada e pautada no cosmopolitismo. A noção da formação da identidade humana é tratada como processo manipulado, artisticamente construído dentro de sistemas de significados diversos. Esse processo é o poder de impor uma forma a si mesmo e controlar a própria identidade. Aqui, visualizamos a relação com a escrita e seus momentos, ou seja, de como através da escrita se dá a configuração dessas subjetividades. Nesse sentido, o processo de escrita do romance inaugural de Clarice pode ser visualizado como forma de vivenciar uma espécie de mediações de identidade, de elaboração do eu autor a partir da construção dos diferentes personagens.

Há uma ideia de que o autor elabora sua persona na relação que estabelece com o texto, e ainda, na relação entre sua vida e obra. A escrita de *Perto do Coração Selvagem* pode se relacionar com a Clarice-pessoa? As oposições no romance ganham certa unidade e intenção. Nessa reflexão, James Clifford<sup>560</sup> pode nos auxiliar quando apresenta os processos de modelagens na escrita e elaboração de autoria de dois autores, um que possui uma escrita literária e outro que é considerado o fundador do método etnográfico. O romancista é Joseph Conrad que escreveu *O Coração das Trevas*, em 1899, o outro autor é Bronislaw Malinowski que fez uma etnografia nas Ilhas Trobriand e escreveu uma obra sobre essa experiência, o *Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1922. Para James Clifford, esses dois autores são exemplos da representação de identidades mediadas que elaboraram suas versões de certo e errado num sentido cultural. Ficcionalidade séria que assumiram. Nesse sentido, é possível notar, o quanto a escrita das obra de Conrad e Malinowski também significou as modelagens de suas subjetividades e da persona do autor.

*O Coração das Trevas* é narrado por Marlow, um jovem capitão que é contratado para resgatar Kurtz, funcionário de uma empresa que tinha como finalidade explorar marfim no Congo durante o massacre do imperialismo belga. Kurtz conheceu o *coração das trevas* ao lançar-se na brutalidade da conquista de outros povos e na ganância do lucro com o marfim, tornando-se, assim, uma espécie de líder sanguinário e brutal de uma tribo local. Enquanto Marlow representa o ideal nobre de civilização, Kurtz personifica a busca pelo selvagem com os vícios da civilização ocidental. No que concerne à Malinowski, podemos refletir acerca do processo de escrita e da distância entre a experiência e sua representação. Assim, visualizamos o contraste sobre o que ele expressava em seu diário pessoal durante o trabalho de campo, como

---

<sup>560</sup> Ibid.

confissões de sentimentos de ódio sobre os nativos, de desejos e pulsões em relação às mulheres, de saudades do conforto de casa etc; temas que a elaboração escrita da versão final do *Argonautas do Pacífico Ocidental* não abarca. O que é interessante destacar nesses autores, é que eles estão imersos em mundos de significados e linguagens diferentes, cercado por tentações e pulsões, tentando manter uma personalidade coerente e integral. Ao lado dessas pulsões e tentações, está o imaginário de civilização ocidental, ainda que de forma performática e idealizada, esta personificaria as convenções, a ordem e integridade moral. As similaridades entre Malinowski e os personagens Marlow/Kurtz são as identidades mediadas, e a busca por uma personalidade coerente em situações de desintegração moral.

As experiências dos personagens Marlow/Kurtz e do antropólogo Malinowski são retratadas por Clifford<sup>561</sup> como sendo atravessadas por ambivalências. Homens brancos e europeus moralmente carregados, em situações de fronteira, terras distantes e com outros povos, culturas outras que representavam fascínio e tentação ao seu modo de vida. Nessa complexa situação intersubjetiva, o processo de escrita representou (Malinowski em os *Argonautas do Pacífico Ocidental* e a situação dos personagens *Marlow/Kurtz*) o resgate de um eu da desintegração, este resgate se deu através das modelagens da escrita (uma antropológica e outra literária) resultando na construção de ficções acreditadas, incluindo, a do próprio autor autorizado a representá-las. No diário de Malinowski, por exemplo, não se observa a compreensão representada no *Argonautas do Pacífico Ocidental* em relação aos trobriandeses, ressaltando as inscrições discrepantes que envolvem o processo etnográfico. Isso não significa que o diário representa uma verdade em relação ao *Argonautas*, entretanto, partindo dessas escritas diferentes, Malinowski pode modelar a persona do antropólogo autorizado a inscrever uma cultura. Semelhante ao que Kurtz fez ao rabiscar “*exterminem todos os brutos*” ao lado do seu livro de análise dos costumes nativos, este detalhe foi conscientemente suprimido por Marlow quando o tornou público. Havia uma voz autorizada a representar a ficção (apesar de todas as vozes discrepantes contidas nos diários, nas correspondências, nas diferentes línguas), essa era a voz de quem escrevia. Isso nos faz refletir sobre o autor como um sujeito que racionaliza uma experiência, ou seja, a subjetividade confusa é diferente daquela que é representada.

O autor se coloca como objeto da versão que constrói na obra, ele estiliza seu eu e sua narrativa, entretanto, apesar do caráter monológico, sempre há possibilidade de que o leitor

---

<sup>561</sup> Clifford, op.cit.

atribua seu próprio sentido ao texto. É aqui que Clifford<sup>562</sup> cita a teoria literária recente de Barthes, esta atribui ao leitor a função criativa de dar sentido ao texto. Também Jauss<sup>563</sup> considera o papel do receptor como momento crucial na realização de um texto. A literatura em seus efeitos, ou seja, como o público a recebe, estabelece um caráter dialético entre semântica e estética, ao considerar a importância de uma obra literária para a sociedade. Isso porque a imaginação literária é uma provocação ao leitor, interferido na imaginação moral. Essa concepção, pode ser visualizada no romance inaugural de Clarice, junto à ideia de uma literatura moderna mais introspectiva, que põe o leitor numa posição ativa e reflexiva, fazendo-o questionar seu modo de vida.

Essa abordagem de escrita e leitura, leva-nos a refletir sobre como outras experiências literárias, à exemplo de *Perto do Coração Selvagem*, se colocam enquanto possibilidade de choque em relação ao nosso próprio modo de vida, como um quadro invertido dos nossos valores cotidianos, não em um sentido de “exotismo” mas sim de provocação e identificação. Essa perturbação é um efeito possível deste romance. Nesse viés da literatura como oportunidade de descentramento, lembremos de Clifford Geertz<sup>564</sup>, antropólogo que elaborou uma análise sobre a história social da imaginação moral e inicia seu ensaio citando um trecho escrito pelo mercador e viajante Helms, o qual narra o ritual balinês do *Sati*. Ao citar tal trecho, ele afirma que a personalidade de Helms parece ter saído diretamente das páginas do livro *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Geertz<sup>565</sup> demarca o ponto de encontro entre a escrita etnográfica e a literatura moderna: a mistura de beleza, horror e poder entrelaçam aspectos da arte e realidade como configurações da história social da imaginação moral. Ele afirma que essas características podem ser tanto observadas no sati, quanto nas páginas de um livro como aquele de Joseph Conrad. Nessa perspectiva, resguardada as singularidades, também podemos pensar *Perto do Coração Selvagem*. Há ambiguidades e instabilidades no texto do viajante Helms sobre o ritual, enquanto leitores isso pode desestabilizar nossa própria opinião sobre ele. Além das instabilidades do próprio texto, surgem outras, a partir da colisão do ritual com o próprio modo de vida do narrador, mesmo sendo seduzido pelo ritual que observa, Helms deixa a marca de suas impressões e julgamentos. Helms faz analogias entre o ritual do sati com a beleza e crueldade que fascinaram escritores como Baudelaire, isso o deixa confuso sobre o que

---

<sup>562</sup> Clifford, op.cit., 2002.

<sup>563</sup> Jauss, op. cit., 1999.

<sup>564</sup> GEERTZ, Clifford. Descoberto na Tradução: a história social da imaginação moral; Do Ponto de Vista dos Nativos. In: **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997. Cap. 2 p. 41-59.

<sup>565</sup> Ibid.

sentir, entre a sensibilidade estética e a ética. Ficamos fascinados com a transmissão de beleza do ritual e, ao mesmo tempo, ele nos passa o horror.

Neste ensaio, Geertz<sup>566</sup> demonstra que as certezas do imaginário liberal, expressas nesse modo de vida pautado em determinada moral, são desafiadas e colidem no texto. Quando lemos, nós também nos sentimos moralmente elusivos. A descentralização da percepção como capacidade imaginativa, ou seja, a produção imaginativa de outros modos de vida, não deixa a nossa vida moral mais simples, ao contrário, as incertezas se multiplicam numa espécie de perda de bem-estar interior. Trilling<sup>567</sup> apresenta que essa é uma das características da literatura moderna, essa perda de bem-estar interior, essa provocação que nos faz mergulhar em nossa própria vida moral. O tipo de história social da imaginação moral que um etnógrafo produz é: *“penetrar neste emaranhado de implicações hermenêuticas, localizar com alguma precisão as instabilidades de pensamento e sentimento que ele produz, e colocá-las em uma moldura social.”*<sup>568</sup> Sobre o processo de escrita, isso ocorreria, portanto, não com o intento de remover as instabilidades, mas de organizá-las em um contexto inteligível. Algo que nos é estranho, é interpretado: *“das intimidades de um tipo de vida para as metáforas de outro”*<sup>569</sup>. As comparações que Geertz expõe sobre as curiosidades artísticas dos balineses, considera tanto a perspectiva de uma vida totalmente estética e do ideal do nobre selvagem, quanto às imagens de brutalidade, ódio e perversão, todas ligadas ao aspecto da criatividade. Citando Trilling, Geertz<sup>570</sup> finaliza seu ensaio com uma reflexão interessante: *“Como é que as criações de outros povos podem ser tão próximas aos criadores e, ao mesmo tempo, e tão profundamente, uma parte de nós”*.

Uma análise que traça ligações entre a estética e o comedimento desse modo de vida regrado e contido que, como vimos no romance de Clarice, Joana provoca e não se adequa, e Otávio, ao mesmo tempo deseja e repudia, podem ser apreendidas também a partir da etnografia que Clifford Geertz<sup>571</sup> realiza sobre a briga de galos balinesa. Seguindo a perspectiva anterior, é interessante notar a constituição estética da briga de galos comparando-a à dimensão da arte e do jogo, enquanto experiência de vida daquela sociedade, essa dimensão ao mesmo tempo está fora dela e é religada à ela. Isso ocorre quando a dimensão da imaginação balinesa

---

<sup>566</sup> Geertz, op. cit.

<sup>567</sup> TRILLING, Lionel. Costumes, Moral e Romance. In: A Imaginação Liberal: Ensaio sobre a Relação entre Literatura e Sociedade. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. Cap. 12, p.249-265.

<sup>568</sup> Geertz, op.cit., p.75

<sup>569</sup> Ibid., p.54

<sup>570</sup> Ibid., p.59

<sup>571</sup> GEERTZ, Clifford. Um Jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos balinesa. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Cap. 9, p. 279-321.

ganha contorno tátil, sem propriamente consequências práticas, ou mudanças no status daquela sociedade. Isso pode ser aplicado também à literatura enquanto dimensão imaginativa que joga com os valores morais que são caros à sociedade. O modo como Joana provoca e ao mesmo se coloca como expectadora desses valores morais, é um exemplo disso.

Em sua pesquisa sobre a briga de galos balinesa, Geertz<sup>572</sup> se aproxima da estética. Ele a considera enquanto jogo, mas também forma de arte, extraíndo aspectos interessantes para um diálogo com os debates literários da época. Ressalta-se a relação com Trilling, considerando que Geertz destrincha algumas questões acerca da imaginação moral dos balineses. O fato de que a arte não tem compromisso com a moral depreende-se da leitura de Trilling<sup>573</sup>. O aspecto relevante da briga de galos seria o de provocar sentimentos ao nível da simples aparência, brincando com o status e valores sociais, ela representaria a experiência da vida comum balinesa, sendo reduzida de suas consequências práticas. Geertz<sup>574</sup> compara a briga de galos ao efeito da leitura de algumas obras literárias, de que ela provoca o mesmo que uma leitura do *rei Lear* de Shakespeare e de *Crime e Castigo* de Dostoievski fazem, ou seja, assume temas de outras pessoas em outras situações, para que sentimentos repudiados socialmente sejam construídos numa ficção, tornando-os reais e significativos como forma de expressão e exibição das paixões. No momento em que Joana joga um livro na cabeça do velhinho, quando enxerga a galinha morta na mesa, e o estranho comendo no restaurante de forma violenta, ou ainda, quando rouba e afirma que não tem problema algum, são demonstrações desse aspecto no romance. A briga de galos seria como exemplo da vida balinesa, “preparado cuidadosamente”, e a experimentação literária do romance teria um pouco dessa característica. É interessante este último caráter estético da briga de galos, como se ela possuísse certa autonomia em relação à forma de vida balinesa, ainda que ligada a ela, porém, vivendo seu próprio presente. Ligada a ela, porque manifesta faces que também são parte daquela sociedade: como a sua própria violência. Desvelar a violência intrínseca ao cotidiano é um efeito que *Perto do Coração Selvagem* provoca.

Nesse sentido, a similaridade entre a leitura do romance de Clarice e a análise sobre a briga de galos é que ambas causam inquietação, justamente, por expressarem uma dimensão da imaginação moral que é obscurecida normalmente. Por exemplo, o quanto a agressividade presente na briga de galos parece ser, também, uma reversão do modo de vida balinês. Joana também se coloca como uma reversão ao modo de vida convencional manifestado no romance.

---

<sup>572</sup> Geertz, op cit., 1978.

<sup>573</sup> Trilling, op.cit. 2014;2015.

<sup>574</sup> Geertz, op cit., 1978.

Geertz<sup>575</sup> caracteriza os valores morais balineses cotidianos, os quais parecem semelhantes aos valores do ideal de vida burguesa: o caráter de dissimulação, do comportamento polido, reprimido e que evita o conflito aberto. Otávio, por exemplo, tinha pensamentos de profundo ódio em relação à tia, mas os diálogos entre eles eram extremamente polidos e refinados. Assim, a briga de galos se interpretaria como uma representação da vida da forma mais indesejada para os balineses. Joana pode ser a personificação da forma mais indesejada na perspectiva da vida ideal, lembremos de quando Lídia aponta que Joana é má e do momento em que a tia acredita que Joana seria capaz de cometer um assassinato, até Otávio que aspirava a uma fuga ao lado de Joana, chama-a de víbora. A inquietude provocada pela briga de galos, ressalta Geertz<sup>576</sup>, seria uma dimensão de, não como as coisas são na realidade, mas de como elas podem ser na imaginação. Aqui, entra a ideia da máscara.

Como vimos, essa questão da máscara é trabalhada por Trilling<sup>577</sup> ao tratar extensamente sobre o tipo de literatura moderna europeia, considerando os valores da autenticidade em sua relação com a vida social. Essa literatura, teria como característica uma necessidade de *rasgar o véu da polidez e da urbanidade*. Citando Erving Goffman na *Representação do eu na vida cotidiana*, Trilling<sup>578</sup> expressa esse aspecto da máscara como a capacidade do sujeito de apresentar seu eu, modelando-o no palco social. A máscara enquanto forma de arte, possibilitaria ao artista vivenciar os aspectos mais indesejados socialmente. Também, na briga de galos, Geertz<sup>579</sup> afirma que os balineses utilizam uma máscara animal, e essa máscara revela aspectos da vida social deles, mesmo os perigosos. Esse tipo de literatura moderna que Trilling<sup>580</sup> expõe, busca o choque e o absurdo na construção do cotidiano, o que em um nível de vivência coletiva pode ser arriscado expressar. A arte como forma de inquietação, mas também uma performance. O que escapa ao sujeito ao nível da vida “automatizada”, seria onde residem os valores morais sagrados que são caros à sociedade.

As atitudes automatizadas do cotidiano estão ao nível das inferências da vida prática, mas é possibilitado ao sujeito brincar com esses valores morais, isso pode acontecer nas formas de literatura ou em outros jogos, como na briga de galos. Nesse contexto, seguir impulsos pode representar aniquilamento da vida social, porém, esses impulsos coletivos de destruição também teriam o intuito de religação do social, de assimilar sentimentos fundantes e repulsivos presentes naquela sociedade, se entendermos o conflito enquanto algo inerente à vida social.

---

<sup>575</sup> Geertz, op cit., 1978.

<sup>576</sup> Ibid.

<sup>577</sup> Trilling., op.cit.

<sup>578</sup> Ibid.

<sup>579</sup> Geertz, op cit., 1978.

<sup>580</sup> Trilling., op.cit., 2014.



Como se, através do contraste, também tivéssemos a percepção dos valores morais que são estimados socialmente.

Geertz<sup>581</sup>, ao valorizar o enfoque da análise das formas culturais enquanto paralelo à penetração de um texto literário, destaca a briga de galos como estrutura simbólica coletiva que pode ser interpretada. Considerar que as forças culturais podem ser tratadas como texto e, no caso em questão, da briga de galos, significa salientar: “*sua utilização da emoção para fins cognitivos.*”<sup>582</sup> Geertz caracteriza o aspecto sentimental da briga de galos, como se ela fosse um tipo de: “*educação sentimental para o balinês.*” Em alusão à outro crítico literário, Geertz<sup>583</sup> cita Northorp Frye: “*quando vamos assistir a algo como Macbeth é porque desejamos saber como um homem se sente “após ganhar um reino, mas perder sua alma”.* Este paralelo, é para exemplificar que os balineses vão à briga de galos para saber como se sente um homem, habitualmente comedido, quando é atacado e levado aos níveis de triunfo ou de fúria. Ao colocar em foco as experiências variadas da vida cotidiana, a briga de galos permitiria ao balinês verificar a dimensão da sua própria subjetividade e imaginação. Essa é uma leitura possível da imaginação literária de romances como *Perto do Coração Selvagem*, cujo aspecto do choque provocado no leitor é uma característica constante.

O romance de Clarice não está inserido numa literatura colonial. Entretanto, os pontos similares entre essas escritas, são os impulsos e excessos que a natureza e situações de desintegração moral do sujeito provocam. A Clarice-pessoa pertence a uma família de refugiados, vinda da Ucrânia ainda bebê, essa escritora possuía uma identidade mediada por diversas linguagens e culturas: a infância judia e iídiche no Nordeste, a adolescência carioca, além da juventude nos diversos países onde residiu. Nesse sentido de identidade mediada, pode ter existido um aspecto tenso na configuração da Clarice pessoa que contribuiu para o olhar de choque em relação ao cotidiano e a consciência da arbitrariedade das convenções. Essa possibilidade de deslocamento no mundo de distintos sistemas de significados observa-se na frágil realidade, que vacila o tempo inteiro, já na escrita deste primeiro romance. Na medida em que essa escritora retrata personagens modelados de forma contrastante, ela também se coloca como autora que representa as verdades de mundos discrepantes.

Considerar a autenticidade, como característica de análise em *Perto do Coração Selvagem*, nos permite compreender o percurso da autora em sua busca. Se a autenticidade é o anseio por um sentimento do ser, o é ao passar pelos caminhos “*do inferno, das trevas*”, das

---

<sup>581</sup> Geertz, op cit., 1978, p.317.

<sup>582</sup> Ibid.

<sup>583</sup> Ibid.

coisas que ainda não têm forma. Não pode ser à toa que símbolos de pureza e lugares de passagem sejam personagens já destacados neste primeiro romance, os quais demonstram um lugar de deslocamento diante do mundo e das coisas. A criança, o adolescente, a empregada doméstica, que representa àquela que pertence e não pertence à casa, sendo de outra classe e de outra cor, a própria mulher por não representar o lugar de dominação, o idoso e também os animais, que trazem o arquétipo da pureza, dos impulsos, da selvageria e do estado de graça. Na ideia dessa escrita, o excesso de civilização é o excesso de recalque.

Esse excesso de recalque e por isso da busca por algo autêntico, no sentido de provocação, são os temas que Trilling<sup>584</sup> exemplifica a respeito do que se trata uma *literatura pessoal*, essa literatura nos lançaria perguntas “*inadmissíveis*”, que os próprios autores fizeram a si: “*se estamos contentes com nossos casamentos, com nossas vidas profissionais, com nossos amigos.*” Por fim, ela nos questiona: “*se estamos contentes com nós mesmos, se estamos salvos ou condenados – mais do que qualquer outra ela diz respeito a salvação*”. *Perto do Coração Selvagem* demonstra o desencanto com as convenções assumidas e com o próprio modo de vida. Joana se apresenta como a personificação do anseio diante de qualquer forma de vida que lhe seja imposta. Em muitas passagens, as sensações de nossa protagonista tratam desses enfados:<sup>585</sup> “*O dia tinha sido igual aos outros e talvez daí viesse o acúmulo de vida.*” [...] “*Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles...*” Que outra vida seria essa? E não seria essa sede profunda e velha uma ânsia (*sehnsucht*)?

Nesse contexto ambivalente, os excessos e impulsos são contidos por algumas restrições cruciais como, por exemplo, as convenções e a ideia de cumprimento do dever. Em alguns personagens, como Otávio, o trabalho metódico surge como um ponto integrador da personalidade ética. Na relação entre literatura e vida, abordada por Lukács<sup>586</sup>, o sentimento de uma arte burguesa está associada à ideia de cumprimento do dever. Lembremos do personagem *Marlow* do *Coração das Trevas* que trabalhava incansavelmente nas mecânicas do barco ao ser confrontado por situações de perturbação moral, igualmente, o antropólogo Malinowski, quando tentava não desviar o foco da pesquisa ao ser seduzido por algum aspecto da vida trobriandesa que ia de encontro à integridade do seu eu, esses são exemplos da imaginação moral de uma personalidade ética que foca no trabalho como forma de evitar a desintegração

<sup>584</sup> Trilling, op. cit. p.18.

<sup>585</sup> LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 22-19.

<sup>586</sup> Lukács, op. cit.

moral. Para Lukács<sup>587</sup>, um estilo de vida burguês pautado no dever como algo que dá forma à vida, é como se fosse uma máscara com a negação de tudo que represente a “*sede dos instintos vitais*” e das “*sensações anímicas*”.

No romance inaugural de Clarice, pode-se considerar que a ética do cumprimento do dever está relacionada ao que significa uma vida à parte do momento da criação literária e do devaneio. Em *Perto do Coração Selvagem*, alguns personagens incorporam os papéis de trabalhador intelectual e burocrata, à exemplo de Otávio, bem como de dona de casa, deveres domésticos e maternidade, como Lídia, a tia e a esposa do professor. Há uma associação desses estados com certa sanidade perante a vida. A rigidez com essa postura do dever é de uma literatura que expresse a liberação dos impulsos e a ironia em relação aos papéis cumpridos. Sobre a relação entre a Clarice pessoa e escritora, certa vez, ela ficou ofendida quando namorava seu futuro marido porque ele interpretou como literária uma carta íntima que ela escreveu: “*Houve uma briga entre nós porque ele interpretou como literária uma carta que eu mandei. [...] isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura*”<sup>588</sup>. Mas o que significaria fazer um bloco da literatura à parte da vida? Da vida de Clarice que viria com o dever de esposa de diplomata, mãe e dona de casa?

Na relação entre literatura e vida, como vimos, Lukács<sup>589</sup> analisa o lugar do trabalho prosaico na vida de alguns escritores do século XIX. Para ele, esse tipo de trabalho traria estabilidade, por não exigir uma absorção completa. Assim, a vida acaba sendo a maior referência, a obra de arte não é a meta e o sentido da vida. O tipo de trabalho do escritor, que exige muita sensibilidade e fantasia, pode adoecer quando feito ininterruptamente e como centro da vida. Uma pausa, para um trabalho desligado da atividade criativa, é o que Lukács chama atenção no seu ensaio quando trata da vida do escritor Storm. Esse tipo de conduta de vida regrada e sadia, pode ser visto como uma espécie de higiene física e mental, que impediria a tragédia na relação entre arte e vida. Tudo o que poderia afetar enquanto destino, prossegue Lukács ao tratar de Storm, só o faria externamente, sem que se atingisse o núcleo central de sua vida. Essas tensões e ambivalências podem ser visualizadas na relação entre vida e literatura de Clarice Lispector. Durante sua vida de casada, Clarice não exerceu efetivamente um trabalho fora do âmbito doméstico, mas muito dessa ética “*do ideal burguês de encarar a vida*” se relaciona com sua trajetória de escritora, ou no caso do Brasil, do ideal de uma classe média

---

<sup>587</sup> Ibid.

<sup>588</sup> MOSER, Benjamin. **Clarice**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.150.

<sup>589</sup> Lukács, op. cit.

com o quarto de empregada projetado aos fundos. Clarice dizia nunca ter assumido o papel de escritora profissional e não tinha problemas em ser chamada de dona de casa ou mãe: “*Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos*”.<sup>590</sup> Maternidade e ser dona de casa eram denominações que ela reivindicava para si, a vida convencional que escolhera em sua juventude, envolvendo casamento e filhos, parecia uma base importante de sua personalidade e dos temas de escrita. Sobre ser uma escritora profissional, Clarice diria certa vez: “*Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão, nem uma carreira. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?*”<sup>591</sup> Em meio as dificuldades no processo de escrever o segundo romance, Clarice desabafou certa vez: “[...]Tinha uma vontade louca de me ocupar muito, mas não em livro, estou muito cansada [...] Mas queria me ocupar, cabeça sem emprego só dá chateação. [...] Queria me ocupar que de noite eu estivesse bem cansada”.<sup>592</sup> Clarice demonstra satisfação em ser útil quando estava em Nápoles e trabalhou como voluntária no hospital de guerra: “*Visito diariamente os doentes, dou o que eles precisam, converso, discuto com a administração pedindo coisas, enfim sou formidável. Vou lá todas as manhãs e quando sou obrigada a faltar fico aborrecida, tanto os doentes já me esperam, tanto eu mesma tenho saudades deles.*<sup>593</sup>

Como explicitado, para fazer associação entre a escrita e certa pulsão da vida desses autores, James Clifford<sup>594</sup> e Lukács<sup>595</sup> suscitam a trajetória pessoal deles, esse caminho envolve contato com o acervo de cartas pessoais, com fatos da vida e especulações, traçando a delicada relação entre literatura e vida. Em Clarice, notamos que certas pulsões e temas que se observam nas correspondências pessoais buscam expressão na escrita do romance, algumas questões presentes em *Perto do Coração Selvagem* são recorrentes em contos anteriores ao romance. Essa conjecturas demonstram possibilidades de observar na obra alguma parença com certa atitude da escritora perante à vida, visualizada nas diversas facetas da autora, como nas correspondências que Clarice escreveu durante anos. Afirmaria ela certa vez: “*Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.*<sup>596</sup>” Uma literatura que diz respeito a salvação pessoal, mas salvação de quê? Que salvação precisaríamos, nós também, leitores modernos, desta dita literatura? O paradoxo é de que apesar da impessoalidade

<sup>590</sup> LISPECTOR, Clarice. **Todas as Crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p.104.

<sup>591</sup> Lispector, **Todas as Crônicas**. Op. cit. p. 163.

<sup>592</sup> LISPECTOR, Clarice. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

<sup>593</sup> Ibid., p. 70

<sup>594</sup> Clifford, op.cit., 2002.

<sup>595</sup> Lukács, op.cit.

<sup>596</sup> LISPECTOR, Clarice. **Todas As Crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

que esses escritores, como Clarice, almejam e alcançam, a impressão que nós temos é bem exemplificada nessa citação de Trilling<sup>597</sup>, de que esses autores: *“surtem em nossa mente exatamente como pessoas, como personalidades de um gênero amplo e exemplar, as quais questionam o que o próprio eu é e se estão sendo verdadeiras para com ele.”*

No próximo tópico, gostaríamos de estabelecer uma relação de aproximação entre vida e obra de Clarice Lispector, considerando os momentos que se relacionam com a escrita do primeiro romance e os temas que estão presentes na obra.

### 3.3. Vida e literatura: O inquieto Coração de Clarice

*É que eu não sou senão um estado em potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte<sup>598</sup>”*

A pessoa Clarice Lispector é uma figura que desperta interesse em muitos estudiosos e apaixonados por suas obras. A sua imagem é intrigante e muitas vezes mitificada também. São muitos os adjetivos e as suposições que pessoas conhecidas ou amigos próximos utilizaram para tentar representá-la. A biógrafa e estudiosa Gotlib<sup>599</sup> ao tratar dos diferentes perfis de Clarice, cita algumas impressões dos outros sobre ela: é curioso saber que para *Paulo*, um dos seus filhos, Clarice era apenas uma mãe dedicada, que para estar próxima aos filhos escrevia com a máquina ao colo. Jeni Rodrigues, trabalhadora doméstica que conviveu com ela durante cinco anos, declarou para o Jornal *O Globo* que patroa como Clarice nunca mais encontraria de *“tão delicada e humana”*, Jeni conta que Clarice não costumava sair de casa, mas gostava de conversar com ela sobre *“fatos da vida”*<sup>600</sup>. Já a psicanalista Anna Veronica Mautner, vizinha de Clarice no Leme, descreve-a de forma mais mitificada, como alguém fugidia e misteriosa: *“Sua silhueta fugidia dizia para pensar nela sem tocá-la, para cuidar dela sem falar com ela, para acompanhá-la sem se aproximar.”*<sup>601</sup> Outros destacam o aspecto triste e observador, a personalidade intuitiva ou a extrema sensibilidade. Por sua vez, o amigo Otto Lara Resende ressalta o choque como uma característica em Clarice: *“deve ter havido um choque ou encontro e confronto de culturas, mas que, Clarice era uma pessoa diferente. Seu exílio era de outra natureza.”*<sup>602</sup> As diferentes facetas de Clarice, como dona de casa ou escritora são citadas por

<sup>597</sup> Trilling, op.cit. p.18.

<sup>598</sup> LISPECTOR, Clarice. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.16.

<sup>599</sup> Gotlib, op.cit., 2013, p. 21-23

<sup>600</sup> Gotlib, op. cit., 2013. P.21.

<sup>601</sup> Ibid., p.22.

<sup>602</sup> Ibid., p.23.

Otto: “*Escrevendo ou conversando, vivendo como dona de casa ou como expoente de nossas letras, ela se deixava conduzir por uma espécie de compulsiva intuição.*”<sup>603</sup> Gotlib<sup>604</sup> cita também o que disse Antonio Calado sobre Clarice após sua morte: “*Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra.*” São muitas as imagens de Clarice vistas por diferentes pessoas em diferentes situações, por mais que muitos desses perfis exerçam fascínio e despertem nossa paixão e curiosidade, é importante considerá-los como impressões e vestígios de uma identidade.

Biógrafos e estudiosos, à exemplo de Boreli, Gotlib e Moser, costumam aproximar vida e obra de Clarice. Para Gotlib<sup>605</sup> esse laço se instala pela importância que a linguagem e a narrativa tiveram na vida de tal escritora: “*Afinal, a própria palavra constrói a busca de uma identidade, nessa “vida que se conta”.* Nessa perspectiva, o documental e o fictício se imbricam, pois não há como negar as semelhanças entre o perfil biográfico e a escrita literária que aguçam a imaginação da relação entre eles. A construção dessas possibilidades podem ter alguns textos como fontes, como as entrevistas orais ou escritas, impressões dos outros sobre Clarice, o que ela dizia acerca de si mesma, as correspondências trocadas entre amigos e familiares, as crônicas, os “fatos da vida”, os contos, os romances, as críticas etc. Entre outras obras, destacamos algumas biografias escritas sobre Clarice, temos inicialmente o livro: *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*<sup>606</sup>, publicado em 1981 e escrito pela amiga íntima Olga Boreli, este trabalho inspirou a busca por outras fontes biográficas da escritora. O livro não é exatamente uma biografia, mas Olga Boreli narra suas experiências pessoais com Clarice. O pioneiro trabalho intenso biográfico e acadêmico foi elaborado por Nadia Gotlib Batella, que publicou *Clarice - uma vida que se conta*<sup>607</sup>, em 1995, e posteriormente uma linda fotobiografia sobre sua vida e obra. Outra renomada pesquisadora é Teresa Montero, que dedicou sua vida acadêmica pesquisando sobre vida e obra de Clarice. O livro dela foi fruto de sua dissertação de mestrado e publicado com o título: *Eu sou uma pergunta*, em 1999. A biografia elaborada por Teresa Montero foi recentemente revisada e ampliada com o título: *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*<sup>608</sup>, publicada em 2021. Gotlib Batella e Teresa Montero escreveram biografias aprofundadas sobre a escritora, influenciando os demais autores que as sucederam. Em 2012, outro repercutido trabalho biográfico foi escrito pelo

<sup>603</sup> Ibid., p.23.

<sup>604</sup> Ibid., p.22.

<sup>605</sup> Gotlib, op. cit., 2013, p. 19.

<sup>606</sup> BORELI, Olga. Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

<sup>607</sup> GOTLIB, Nádía Battela. **Clarice: Uma vida que se conta**. 7ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

<sup>608</sup> MONTERO, Teresa. **A procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector**. 1ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

estadunidense Benjamin Moser<sup>609</sup>, o qual teve grande alcance de público e vendas. Este trabalho possui um teor imaginativo e fora do círculo acadêmico, isso tem gerado algumas polêmicas entre teóricos brasileiros sobre a veracidade das informações contidas no livro, ou de como elas têm sido reproduzidas. A primeira edição da biografia de Moser, intitulada “*Clarice,*”, foi publicada pela editora *Cosac Naify*, em 2009. A outra versão foi publicada em 2017 pela *Companhia das Letras*.

Nesse percurso, é importante destacar o valor do acervo de correspondências, recebidas e enviadas por Clarice, como fonte de pesquisa acadêmica ou biográfica sobre sua vida e obra ao longo dos anos. O contato com a correspondência é fundamental, tanto para imaginar os caminhos da criação artística em relação à vida, quanto pelas possibilidades de traçar percursos biográficos. Recentemente, em 2020, foi lançada pela editora *Rocco* uma edição com a coletânea das cartas trocadas por Clarice, intitulada *Todas as Cartas*, esse acervo extenso data de 1940 até meados da década de 1970. As primeiras correspondências registradas são entre Clarice e as irmãs, o amigo também escritor Lúcio Cardoso e o namorado Maury Gurgel Valente, estas datam de antes da publicação de *Perto do Coração Selvagem*. Os registros ao longo da década de 1940, envolvem o período da escrita de *Perto do Coração Selvagem*, da sua publicação e posterior repercussão da crítica literária. Na maior parte desse período, Clarice já estava fora do Brasil acompanhando o marido diplomata. As trocas de cartas entre as irmãs revelam uma Clarice falando sobre o cotidiano de casada, dos compromissos com os eventos diplomáticos do marido, da maternidade e também da escrita. As trocas com outros escritores e intelectuais brasileiros também integram o acervo, ela escrevia para nomes como *Lúcio Cardoso*, *Fernando Sabino*, *João Cabral de Melo Neto*, *Lêdo Ivo*, *Rubem Braga*, *Arthur Ramos*, *Nélida Pinon*, *Lygia Fagundes Telles*, *Paulo Mendes Campos*, *Otto Lara Resende*, entre outros. Nas cartas, é possível ter contato com assuntos que envolvem o tratamento do cotidiano, trivialidades diversas e expressões de afeto principalmente em relação às irmãs, trocas sobre o processo de escrita com outros escritores, indicações literárias, discussões filosóficas, impressões sobre obras, questões acerca dos problemas com o mercado editorial e a publicação dos livros, comentários sobre o cenário político e social da época, etc.

Lançar conjecturas acerca da relação entre obra e vida de Lispector são apenas possibilidades de se olhar para esta vida, são sugestões de vida, porque não há como justificar, de forma afirmativa e direta, a obra de alguém através de sua biografia. Bem como não se pode apreender a vida de alguém, embora a escrita de Clarice possa ser lida com um teor

---

<sup>609</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

autobiográfico, a relação entre vida e obra não é automática ou assertiva, mas sim muito mais alusiva e imaginativa. Clarice afirmou, certa vez, que os fatos que cercavam sua vida não influenciaram diretamente a escrita de *Perto do Coração Selvagem*: “*Escrevi-o em oito ou nove meses, enquanto estudava, trabalhava e noivava- mas ele não tem influência direto do estudo, do noivado, de Joyce, do trabalho.*”<sup>610</sup> Mesmo tendo cautela para não tomar como verdade o que a autora fala sobre si mesma, considerando que Clarice podia ser irônica ou esquivada em suas respostas, é importante observar essas ambiguidades. O que buscamos traçar a respeito das similaridades entre vida e obra não se trata, pois, de uma influência direta, mas de compreender o tipo de pulsão que move a escrita, e o contexto é rico em sentidos de análises e contradições. Já em outra ocasião, Clarice falava acerca da possibilidade de sua escrita ser autobiográfica, quando questionada em que medida ela era a personagem Joana de *Perto do Coração Selvagem*, ela responde: “*No fundo Flaubert tinha razão, quando disse: Madame Bovary c’est moi. A gente está sempre em primeiro lugar.*”<sup>611</sup> Olga Borelli (1998, encarte), que durante muitos anos foi amiga íntima de Clarice, e primeira a publicar uma biografia sobre esta escritora, observa que: “*Em Perto do Coração Selvagem, prematuramente começa a longa trajetória introspectiva rumo ao texto confessional, a uma autobiografia não planejada, que é impossível não ser vislumbrada ao longo da narrativa.*”<sup>612</sup> O biógrafo Benjamin Moser ao falar sobre a infância de Clarice, cita também o romance: “*O retrato mais completo dessa menina esperta e endiabrada pode ser encontrada em seu primeiro romance, Perto do Coração Selvagem, que publicou aos 23 anos.*”<sup>613</sup> Para este biógrafo muita das criaturas ficcionais de Clarice guardam semelhança com sua criadora, inclusive a personagem Joana: “*Joana, guarda uma notável semelhança com sua criadora: as mesmas circunstâncias familiares, a mesma personalidade obstinada, a mesma resistência às convenções*”<sup>614</sup>. Gotlib,<sup>615</sup> que em sua biografia literária sobre Clarice busca por uma: “*consideração da perspectiva artística da biografada ao usar a palavra escrita*”, expõe a dificuldade da construção dessa imagem, de perceber essas metáforas sobre o que ela diz e do que dizem sobre ela. Portanto, estamos lidando com aproximações, o laço íntimo entre Clarice e sua obra é complexo, entretanto, nesse jogo em que a autora elabora sua escrita há sim coincidências.

Como explicitado anteriormente, a trajetória familiar e o período da infância de Clarice foram marcados por algumas tragédias. Batizada inicialmente com o nome hebraico Chaya (ou

<sup>610</sup> Moser, op.cit., 2017, p. 161.

<sup>611</sup> Ibid., p. 79-174.

<sup>612</sup> BORELLI, Olga. Encarte in: *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>613</sup> Moser, op.cit., 2017, p. 79.

<sup>614</sup> Ibid. p.79.

<sup>615</sup> Gotlib, op.cit. p. 15



Haia), Clarice nasceu na vila Tchetchnik, na Ucrânia, como uma judia russa, em 10 de dezembro de 1920<sup>616</sup>. A pequena veio ao mundo em trânsito, enquanto os pais tentavam buscar refúgio em outro país, e o destino acabou sendo o Brasil. Em entrevista,<sup>617</sup> já citada em outros capítulos, que foi concedida no *Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro* ao casal de amigos escritores Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna, além do diretor do museu João Salgueiro, em 20 de outubro de 1976, Clarice relembra sua trajetória familiar: “*Eu nasci na Ucrânia, mas já em fuga. Meus pais pararam em uma aldeia que nem aparece no mapa, chamada Tchetchnik, para eu nascer, e vieram para o Brasil[...]*.”<sup>618</sup> Ela se reivindicava brasileira, principalmente, quando sua nacionalidade era posta em dúvida, o que era recorrente devido, também, ao seu sotaque diferente, que ela atribuía a língua presa: “*De modo que me chamar de estrangeira é bobagem. Eu sou mais brasileira do que russa, obviamente.*”<sup>619</sup> Clarice declarava seu apreço pela língua portuguesa. Em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil* escreve: “[...]tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida.”<sup>620</sup> Vale lembrar que Clarice era uma bebê de colo quando chegou ao Brasil, inicialmente sua família desembarcou em Maceió, por volta de março de 1922, onde viveram alguns anos, e aproximadamente em 1925 partiram para Recife<sup>621</sup>, lugar onde Clarice rememora sua infância nordestina. Clarice teve uma infância pobre e não era algo que ela costumava falar ou sequer tinha consciência disso quando criança, talvez por ser a mais nova das duas irmãs não percebia as dificuldades que a família de imigrantes passava. Na entrevista concedida a Marina Colasanti e Affonso Romano ela cita esse fato: “*Bem, aqui no Brasil fomos para o Recife... Olha, eu não sabia que era pobre, você sabe? [...] Eu era muito pobre. Filha de imigrantes. [...] Nós éramos bastante pobres.*”<sup>622</sup> Clarice diz ter perguntado à Elisa, sua irmã mais velha, se sua família chegou a passar fome quando ela era pequena: “[...]ela disse que quase. Havia em Recife, numa praça, um homem que vendia uma laranjada, na qual a laranja tinha passado longe, e um pedaço de pão. Era o nosso almoço”<sup>623</sup>.

<sup>616</sup>Há controvérsias nos registros sobre a data, mas conforme atesta a certidão oficial de nascimento, originalmente escrita em ucraniano, Clarice nasceu em 10 de dezembro de 1920, e chegou ao Brasil com apenas um ano de idade. Maiores informações em Gotlib (2013, p. 32-39)

<sup>617</sup>Há nessa entrevista um caráter descontraído de Clarice, talvez porque estava entre os amigos próximos, Marina Colasanti e Affonso Romano.

<sup>618</sup>SILVA, Jéssica. “Tesouro bem guardado”. Quatro Cinco Um, 23 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 5 de abril de 2023.

<sup>619</sup> Ibid.

<sup>620</sup> LISPECTOR, Clarice. Declaração de Amor. In: **Todas As Crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

<sup>621</sup> Gotlib, op. cit.

<sup>622</sup> Silva, op. cit.

<sup>623</sup> Ibid.

O nordeste marcou a infância e a vida de Clarice, alguns contos e crônicas, e mais diretamente, seu romance *A Hora da Estrela*, último publicado em vida.

Clarice fala sobre ter sido uma criança viva com uma infância triste. Durante entrevista, Maria Colasanti comenta que em depoimentos anteriores Clarice dava a impressão de ter tido uma infância feliz, ao que ela responde: “*Eu era tão alegre que escondia de mim a dor de ver minha mãe assim. Eu era tão viva!*”<sup>624</sup> Nas recordações de Tania, irmã mais velha, quando Clarice era criança inventava as brincadeiras imitando a vida adulta, o que nos lembra a personagem Joana. Clarice dizia a uma priminha da mesma idade “*vamos brincar de duas mulheres*”: “*Então ficavam horas brincando, imitando as falas e atitudes de dona de casa, com irreverência e muito espírito crítico*”<sup>625</sup>. Um dos fatos mais marcantes da infância de Clarice foi a doença da mãe que culminaria em seu falecimento quando ela tinha apenas nove anos de idade: “*Minha mãe era paralítica e eu morria de sentimento de culpa, porque pensava que tinha provocado isso quando nasci. Mas disseram que ela já era paralítica antes.*”<sup>626</sup> A doença e morte da mãe também marcariam os escritos de Clarice. Em *Perto do Coração Selvagem*, Joana não conheceu a mãe que morrerá, a imagem materna surge no romance como um ser fantasmagórico que assusta a pequena, que a faz sentir de culpa por ter medo da mãe. Praticamente toda a infância de Clarice foi convivendo com a mãe piorando de saúde, seu corpo paralisado, impossibilitado de se comunicar. Uma dessas representações, podemos depreender do conto de Lispector denominado *Restos de Carnaval*, este tem um forte tom autobiográfico e de rememoração, no qual a narradora em primeira pessoa fala sobre as recordações do carnaval em Recife durante a infância. Ela relembra que achava o carnaval lindo e desejava avidamente fazer parte daquilo, mas só lhe restava ficar na varanda vendo os outros se divertirem: “*Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança.*”<sup>627</sup> Até que em um carnaval, a mãe de uma amiga lhe deu uma fantasia feita com as sobras da fantasia da filha: “*Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma[...]*”<sup>628</sup>. Repentinamente, o único carnaval em que ansiosamente pode vestir uma fantasia, torna-se melancólico devido a uma piora na saúde da mãe, a menina precisa ir à farmácia comprar remédio: “*Fui correndo vestida de rosa – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e*

---

<sup>624</sup> Silva, op. cit.

<sup>625</sup> Moser, op. cit., p. 78.

<sup>626</sup> Silva, op. cit.

<sup>627</sup> LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 398.

<sup>628</sup> Ibid. p.399.

*gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.*<sup>629</sup>” Essa relação com a mãe doente e o falecimento posterior é um tema que se torna perceptível em *Perto do Coração Selvagem*, quando Joana se compara a Lídia, é na falta da figura materna que Joana coloca a culpa por sua falta de jeito no mundo. No romance, em primeira pessoa, a narradora fala desse cotidiano de cuidados maternos que teria faltado à Joana: “*Eu sei o que eu quero. Uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? Nada de dramas, venha cá imediatamente! - e me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? Fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pensa que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. [...] vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho*”<sup>630</sup>.

A figura paterna também foi marcante na vida de Clarice Lispector. Pinkhas Lispector, que adotou o nome de Pedro quando chegou ao Brasil, parecia ser um homem dedicado à criação das filhas e preocupado com os estudos e a formação espiritual das meninas. Um imigrante que esperançava uma vida melhor, trabalhou como mascate nas ruas de Recife. Tania, a irmã do meio de Clarice, relembra com carinho o pai: “*Tinha o caráter mais perfeito de todos os homens que conheci [...] meu pai tinha muita cultura bíblica. [...] tinha ideias muito avançadas. [...] Nunca deu um tapa em filha sua[...] Se não fossem as circunstâncias, poderia ter tido melhor situação na vida*”<sup>631</sup>. Na entrevista concedida à tv cultura, Lerner pergunta a Clarice qual era a profissão do seu pai, ela responde: “*Representações de firmas, coisas assim. Quando ele, na verdade, dava era para coisas do espírito*”<sup>632</sup>. Ainda que Clarice tenha respondido “representação de firmas”, conforme amiga íntima, essa foi uma forma de suavizar a situação do pai, Clarice lhe contava que o pai saía pelas ruas de Recife comprando roupas usadas para revender. A escritora lembrava com carinho a voz do pai: Compa rôpáaaaaa<sup>633</sup>. A luta do pai como imigrante é narrado pela irmã mais velha de Clarice, Elisa Lispector, que escreveu *No Exílio*, obra que rememora a trajetória familiar da Ucrânia até o Brasil. Ele era descrito por suas filhas como um homem, às vezes com um semblante triste, mas à frente do seu tempo e estudioso, que lia jornais em iídiche. Tão preocupado que parecia ser com a

<sup>629</sup> Ibid. p.399-400.

<sup>630</sup> Lispector, op. cit. 1998, p. 147-148.

<sup>631</sup> Moser, op. cit. p. 103.

<sup>632</sup> LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. Entrevistador: Julio Lerner. Youtube, 10 dez. 2020. Disponível em: Panorama com Clarice Lispector. Acesso em: 08 mai. 2023.

<sup>633</sup> Moser, op. cit., p. 66.

formação espiritual das filhas, certa vez gastou o pouco dinheiro para comprar um piano a fim de as meninas pudessem ter aula de música. Todas as filhas receberam uma educação formal, concluindo os estudos. Na crônica *Banhos de Mar*, Clarice Lispector rememora quando seu pai a levava antes do sol nascer para tomar banho de mar em Olinda, ele acreditava que os banhos deveriam ser feitos em jejum e antes do amanhecer: “*Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife*”<sup>634</sup>. Ela rememora esse episódio como promessa de alegria em uma infância infeliz: “*Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária.*”<sup>635</sup> A autora expressa o sentimento de unidade com o mar que sentia: “*eu bebia diariamente o mar, de tal modo que queria me unir a ele.*”<sup>636</sup> Nessa crônica, em que a presença paterna é tão forte, é inevitável não lembrar do significado do mar para Joana em *Perto do Coração Selvagem*, como vimos, é na simbiose com o mar que a menina processa a morte do pai. O pai de Clarice faleceu em agosto de 1940, fato que muito a abalou. Ela iniciaria seu primeiro romance aproximadamente um ano depois, em 1942.

Através das correspondências trocadas durante o período, sabemos que Clarice viajou para uma fazenda, em 1942, pouco antes de iniciar a escrita, tendo o pai falecido há pouco tempo, no final de 1940. Ainda que não busquemos uma rota biográfica de inspiração, notamos que essa trajetória tem semelhanças com a da personagem Joana. Nesse período, como dito, temos contato com as correspondências trocadas entre Clarice e Maury Gurgel Valente, que viria a ser seu esposo, aqui eles estavam iniciando o namoro. Nas cartas, Clarice conta sobre a estadia na fazenda. É interessante observar as facetas do início do relacionamento entre o jovem casal, visões de mundo, do que falavam, liam, discutiam e as aspirações sobre o futuro. Em um dos trechos, Clarice ficou chateada por Maury tê-la considerado literária nas cartas: “*Estou sendo literária? Juro, faço o possível para mergulhar bem fundo dentro de mim e retirar belas coisas simples. (jan./1942)*”<sup>637</sup> Após o ocorrido, ela disse a Tania que isso a ofendeu, porque desejava ter uma vida e fazer um bloco separado da literatura, como vimos anteriormente. Nas cartas, Clarice falava das paisagens naturais do lugar e de que estava se sentindo: “*pronta para escrever uma tragédia russa*”, comentários assim, provavelmente, já estariam relacionados à ideia de escrever *Perto do Coração Selvagem*, tendo sua escrita iniciado naquele mesmo ano. Nas cartas, existem temas semelhantes com os do romance, principalmente, sobre a relação com

<sup>634</sup> Lispector, *Banhos de mar* In: *Todas as Crônicas*, 218, p. 193

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>637</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.p. 17-27.

a natureza e o anseio de Joana, Clarice diz em carta a Maury: “Arranjei uma pequena cascata, algumas montanhas verdes, ótimos vizinhos inexpressivos. Restava-me entoar hinos à paz e repousar. Mas ando de um lado para o outro, dentro de mim, pronta para escrever uma tragédia russa, pronta para criar um motivo que me acorde... horrível. Estou tão vaga [...]”<sup>638</sup> (jan./1942). Clarice desabafa sobre tentar descansar na paisagem rural, sem muito sucesso, com dificuldade de “soltar as rédeas”: “Quanto a mim, estou +\_ok. Não consegui, no entanto, soltar minhas rédeas. Planos, programas, consciência, vigilância. O que vale é que misturado a tudo isso está a vida que não para”<sup>639</sup>. Do outro lado, Maury reclama de como está trabalhando muito, com algo burocrático relacionado ao direito, o que ligeiramente nos lembra o personagem Otávio: “[...]o automatismo burocrático está me fazendo a mão pesada. Vou acabar esta carta assim: Tenho a honra de renovar a Vossa excelência os protestos da minha alta estima e mais distinta consideração.”<sup>640</sup> (jan./1942) Maury viria a ser um diplomata, nas cartas percebe-se que ele estudava muito, e que também era interessado em literatura. As aspirações de Maury a uma vida pacata são semelhantes aos temas que perpassam *Perto do Coração Selvagem* no que concerne, por exemplo, a Otávio, que amava a ordem e os pequenos rituais da vida cotidiana. Maury confessa a Clarice a vida que aspira para si: “[...]Deixa-me viver pacatamente como um bom sujeito. Eu quero me preocupar com o padeiro, com o leiteiro e com os dentes do guri. [...] eu voo muito baixo- é só estender a mão pra me apanhar.”<sup>641</sup> (jan./1942) Logo após publicar *Perto do Coração Selvagem*, Clarice casou com Maury, assumindo o papel de esposa de diplomata quando o acompanhou para morar em outros países. O casamento duraria cerca de dezessete anos, resultando no nascimento dos seus dois filhos, Pedro e Paulo.

Como foi explicitado, não pretendemos traçar uma rota biográfica que se adequaria perfeitamente ao que Clarice vivenciou durante a escrita do romance, indo para a fazenda, sobre o que conversava, a presença dos animais e da natureza nas cartas e nos livros, entre outras semelhanças ou coincidências, buscamos seguir as temáticas que aparecem de forma recorrente na escrita do romance, as quais tenham similaridades com a vivência desse período. E, justamente, um dos temas que moldam Clarice nessa época, que demonstra o contato dessa subjetividade com os referenciais coletivos, é a ideia de casamento, uma convenção que representava determinado modo de vida para ela. As reflexões sobre o casamento como uma convenção, são verificadas desde a escrita dos primeiros contos, antes mesmo de *Perto do*

---

<sup>638</sup> Ibid.

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> Ibid., p.20-23-18.

<sup>641</sup> Ibid., p. 27-29-25.

*Coração Selvagem; Eu e Jimmy, Obsessão, A fuga, História Interrompida.* Em *Obsessão*, por exemplo, uma jovem dona de casa vive uma aventura fora do casamento, mas depois retorna ao lar. Para Moser<sup>642</sup>, essas reflexões sobre o casamento expressavam o ceticismo da escritora acerca desta convenção: “*Clarice sempre oscilava entre os imperativos do místico e do artista e o desejo de ser uma boa esposa e mãe...*”<sup>643</sup>.

Essa ambiência na literatura ocidental, entretanto, parece ser comum na passagem para o século XX. A escritora inglesa, *Virginia Woolf*, em seu primeiro romance *A Viagem*, trata com destaque a associação do casamento como um dever notadamente ligado a ideia de conter os impulsos, de ter uma vida regrada e estável, ou seja, ao que remete a toda noção de civilização. Este romance narra uma viagem de navio, onde os passageiros têm o seu modo de vida inglês posto em tentação a todo instante. Na escrita de Woolf, o casamento é uma convenção pensada com ironia e credibilidade da vida em Londres, enquanto os personagens estão no ambiente onírico em algum lugar não explicitado da *América do Sul*, caracterizado como “exótico”. Em *Perto do Coração Selvagem*, essas ambiguidades sobre o casamento são notadas, aspecto vivenciado de modo diferente por arquétipos femininos opostos que se entrecruzam: Lídia, Joana, a tia, a esposa do professor, a mãe de Joana, a mulher da voz etc. Nesse diálogo entre Joana e Lídia percebemos o que o casamento significa para cada uma delas, Joana provoca Lídia: “— *Aposto como você passou toda a vida querendo casar. Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente. — Sim. Toda mulher... — assentiu.*” Ao que Joana responde pontualmente o que esta convenção significa para ela, associando o casamento ao fim, a um destino traçado e delimitado: “[...] *o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. [...] E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. [...] comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum.*”<sup>644</sup>

Assim como a dualidade do *Lobo da Estepe*, obra que exerceu impacto na Clarice adolescente, as imagens femininas opostas são configuradas em *Perto do Coração Selvagem* e refletem algumas posições que Clarice estava assumindo em sua vida, a máscara de escritora e a máscara de esposa. Moser<sup>645</sup> estabelece essas comparações em sua biografia, sob a premissa

---

<sup>642</sup> Moser, op.cit. p. 292

<sup>643</sup> Ibid.

<sup>644</sup> Lispector, op. cit. 1998, p.148

<sup>645</sup> Moser, encarte, op. cit.

de que as personagens Joana e Lídia habitavam Clarice, sobre isso ele comenta: “[...]duas personagens femininas se sobressaem: Lídia, dona de casa convencional, austera e resignada, e Joana, mulher impetuosa, passional e independente. As duas mulheres habitavam Clarice.<sup>646</sup>” Para Moser, Clarice era também Lídia, “uma mulher convencional, esposa e mãe, uma pessoa que desejava viver em paz com o mundo.<sup>647</sup>” Isso lembra a reflexão de Lukács em *A Alma e as Formas*: “o caminho de todo homem problemático conduz a forma, unidade capaz de reunir em si o máximo de forças conflitantes.<sup>648</sup>” O esposo de Clarice em uma carta escrita futuramente com um pedido de reconciliação, também a compararia com as personagens Joana e Lídia, além de apontar semelhanças entre ele e o personagem Otávio: “Aceitei, demais, o papel de Otávio e acabei me convencendo de que “éramos incapazes de nos libertar pelo amor.<sup>649</sup>” Nesta carta, Maury também faria alusão à contradição que envolvia as aspirações de Clarice: “Mas intuitivamente jamais deixei de acreditar que coexistissem em você, Clarice, Joana e Lídia. [...] Perdoe-me, meu benzinho, de não ter sabido, embora sentisse difusamente a unidade de ambas[...] Não ter sabido convencer Joana de que ela e Lídia eram, e são, a mesma pessoa em Clarice”.<sup>650</sup>

No que se refere a ligação entre vida e obra, Clarice ressaltava sua necessidade de escrever por impulso e não como obrigação: “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso.<sup>651</sup>” Ela relacionava a escrita como uma pulsão: “E por falar em profissional, eu não sou escritora profissional, porque eu só escrevo quando eu quero.”<sup>652</sup> Isso nos leva a refletir sobre a relação desse impulso com a vida e a forma. Desde os primeiros contos publicados, antes do romance de estreia, notamos alguns temas sobre literatura e vida transparecerem em seus escritos. Os conflitos entre vida e forma, rotina e aventura são sinalizados em uma escrita que tem como material o cotidiano, a possibilidade de olhar para o cotidiano a partir de uma perspectiva estética, de encontrar na própria vivência os conteúdos para uma configuração estética. Tais ideias de vida, podem ser similares a uma pulsão da própria Clarice (1951): “Sempre quis jogar alto, mas parece que estou aprendendo que o jogo alto está numa vida diária pequena, em que uma pessoa se arrisca muito mais profundamente, com ameaças maiores”.<sup>653</sup> Entre as últimas anotações dela, tinha um trecho assim: “[...]escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada,

<sup>646</sup> Moser, op. cit., p.213.

<sup>647</sup> Ibid.

<sup>648</sup> Lukács, p. 19.

<sup>649</sup> Moser, op.cit., p. 294.

<sup>650</sup> Moser, op. cit., p. 294.

<sup>651</sup> LISPECTOR, Apresentação in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>652</sup> Silva, op.cit, 2020.

<sup>653</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.p. 201

*bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso.*<sup>654</sup>” Essas contradições em que a escrita é associada a um desejo sem rédeas é um aspecto visível já em seu primeiro romance, a busca pelo selvagem é um modo de perceber essa dualidade. Sobre o impulso ser associado a animalidade e selvageria, vejamos esta metáfora em um trecho da crônica de Clarice intitulada “Como Tratar o que se Tem”: “*Existe um ser que mora em mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem - pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela. - apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo.*”<sup>655</sup> Entretanto, em outra crônica intitulada “Não Soltar os Cavalos”, Clarice expressa o receio de soltar as rédeas deste desejo: “*Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. [...] Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde.*”<sup>656</sup> Em todo caso, essas contradições coexistem na escrita, e o modo de vida pacato e convencional foi o que ela escolheu neste período em que se formava escritora. Em outra ocasião, ainda sobre a relação entre experiência artística e vida prática, a autora expressa a luta contra “*a tendência ao devaneio*” e de uma cautela de não se deixar levar totalmente por: “*suas águas*”, todavia, afirma que esse esforço tira parte sua força vital: “*E, se lutando contra o devaneio, ganho no domínio da ação, perco interiormente uma coisa muito suave de ser e que nada substitui. Mas um dia ainda hei de ir, sem me importar para onde o ir me levará.*”<sup>657</sup>

*Perto do Coração Selvagem*, em sua característica de romance inaugural, nos mostra como a autora modela suas possibilidades e atribui forma à escrita, é possível perceber uma profunda preocupação sobre qual o lugar da literatura na vida. A jovem artista estava se formando, lidando com seu material artístico e desabrochando entre as contradições sobre as ideias de vida de uma escritora radical, que escolheu uma vida convencional. Como explicitado em outra oportunidade, a escrita aqui pode se apresentar como uma aspiração à aventura do sujeito, uma abertura que é vivenciada a partir de um modo de vida pautado nos deveres e na estabilidade. A autoria está sendo pensada em sua função de atribuir unidade à obra, na relação entre vida e obra há uma possibilidade de compreensão do impulso criador: “*A forma está sempre em conexão com a vida, com a alma, com a experiência; a vida produz a forma, mas a forma deve destilar a vida.*”<sup>658</sup> Nessa perspectiva, a intenção do autor na criação do texto não

<sup>654</sup> MOSER, Benjamin. **Clarice**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.215.

<sup>655</sup> Lispector,. *Como Tratar o que se Tem* InTodas as Crônicas., p. 130.

<sup>656</sup> Lispector,. *Nãos Soltar os Cavalos* InTodas as Crônicas., p. 656.

<sup>657</sup> LISPECTOR, Clarice. *Contra a Maré* in Todas as Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 296.

<sup>658</sup> Lukács, op. cit. p.16



é calculada rigorosamente, premeditada. Mas a obra, não sendo produto do acaso, existe por causa do autor.

No sentido que Lukács<sup>659</sup> trata em *A Alma e as Formas* podemos considerar a subjetividade do escritor no limiar entre a vida íntima e as condições históricas que criam as formas literárias, estas são expressões da alma que também comunicam uma realidade compartilhada. No pensamento do jovem Lukács, as formas surgem a partir de uma necessidade de expressão existencial ou histórica que pressiona a criação literária, elas não seriam apenas ferramentas operativas de uma aspiração individual, mas articulam a expressão. Talvez daí viesse o choque da crítica em relação a escrita de Lispector, seu modo de se conectar à realidade, de ter contato com os referenciais coletivos era provocativo. Na medida em que as formas representam e expressam a alma, esta alma não é somente uma existência interior pois é constituída no próprio ato de expressão. De modo que, ao se expressar, o autor também está dando forma a si mesmo. Contando sobre como foi escrever *Perto do Coração Selvagem*, Clarice disse que percebeu que precisava anotar toda ideia relacionada a escrita no momento em que lhe vinha à mente, pois se deixasse para depois ela desaparecia: “*Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria.*”<sup>660</sup> Sobre esse processo de escrita, Clarice teria comentado com Lúcio Cardoso, que à época já era escritor publicado: “*E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. Aí eu fiz.*”<sup>661</sup> Ainda sobre esse processo de criação, tomemos como exemplo uma situação que envolve a elaboração de outro romance de Clarice: *A Paixão Segundo GH*, em entrevista,<sup>662</sup> Clarice diz que é interessante porque este livro não reflete o que ela estava vivendo na vida pessoal, Affonso R. então pergunta: “*você acha que não?*” Clarice responde fazendo uma constatação sobre o seu processo de escrita em geral, o de que sua escrita não é um desabafo ou catarse: “*Eu não escrevo como catarse, para desabafar. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si.*”<sup>663</sup> Talvez dizer que não escreve como desabafo estaria relacionado a um possível subjetivismo excessivo, de modo que a obra não se tornaria disponível aos outros como criação artística.

---

<sup>659</sup> Ibid.

<sup>660</sup> Silva, op. cit., 2023.

<sup>661</sup> Ibid.

<sup>662</sup> Ibid.

<sup>663</sup> Ibid.

Nesse sentido, de uma maneira abrangente, também estamos tratando da relação entre vida e arte, e de como se dá a elaboração do sujeito nesse processo. Qual o contato da arte com a realidade da vida? A arte pode ser tida como uma forma autônoma em relação à vida, mas que está em profunda conexão com ela. Da realidade advém a “*força e profundidade*” da obra de arte<sup>664</sup>. Nessa perspectiva, “*a arte mais livre, fantástica e distante da cópia de qualquer realidade se nutre de uma relação profunda e fiel com a realidade.*”<sup>665</sup> A arte cria suas próprias formas, se torna matéria de sua própria existência, ainda assim, “*nesse jogo aparentemente autônomo de suas formas, estabelecemos e vivemos o sentido e as forças de sua realidade profunda – mas sem essa realidade mesma.*”<sup>666</sup> Nesse romance, a autora está dando forma a Joana, essa personagem está em constante choque em relação aos referenciais coletivos e aos outros. Estamos diante de uma protagonista em movimento e inacabada, que parece lutar contra seu aprisionamento numa obra estética. Sobre esse aspecto de uma forma inacabada, Clarice dizia não ler seus livros depois de publicados porque é como se fossem algo morto: “*Eu não releio. Eu enjojo. Quando é publicado já é como um livro morto, não quero mais saber dele. E quando leio, eu estranho, acho ruim, por isso não leio.*”<sup>667</sup> Essa aspiração por uma forma em movimento, um romance inacabado parece fazer parte da pulsão de Clarice. Na infância, Clarice criou uma história que não acabava nunca: “*Era o ideal, uma história que não acabasse nunca*”.<sup>668</sup> Na adolescência, aos 13 anos, Clarice disse que leu *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse, a leitura lhe causou um atordoamento, uma “*febre danada*”, inspirada na obra ela escreveu um conto que “*não acabava mais*”, então rasgou e jogou fora: “*Fiquei feito doida, me deu uma febre danada, e eu comecei a escrever. Escrevi um conto que não acabava mais e que eu não sabia como fazer muito bem.*”<sup>669</sup> Em Entrevista, Maria Colasanti comenta que Clarice fala de seus personagens como se fossem pessoas, e ela responde: “*Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito.*”<sup>670</sup> Clarice diz que se choca quando percebe que seus personagens terão que fazer determinada coisa. Esse aspecto é interessante para pensar na elaboração da escrita como um choque constante também. Affonso R. compara Clarice aos personagens do seu romance *A Maçã no Escuro*: “*Entre Ermelinda e Vitória, de A maçã no escuro, qual é mais Clarice?*” ao que ela responde essas similaridades: “*Talvez Ermelinda,*

<sup>664</sup> SIMMEL, GEORG. A Sociabilidade. In: Questões fundamentais da sociologia: individuo e sociedade. Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. 2006. P. 59-83.

<sup>665</sup> Ibid., p.67.

<sup>666</sup> Ibid., p.82

<sup>667</sup> Silva, entrevista, op.cit.

<sup>668</sup> Ibid.

<sup>669</sup> Ibid.

<sup>670</sup> Ibid.

*porque ela era frágil e medrosa. Vitória era uma mulher que eu não sou, prepotente... Eu sou o Martim.*”

Nesse processo, em que o artista elabora sua obra e monta seu romance, visualizamos uma nostalgia (*sehnsucht*) na relação entre sujeito e objeto que constitui, em Simmel<sup>671</sup>, o paradoxo da cultura. Essa nostalgia seria da separação entre os dois, tendo em vista a autonomia dos objetos da cultura em relação ao sujeito, já que o sujeito está em movimento e o objeto imaterializou-se: “*o espírito se vê perante um ser para o qual tanto a necessidade como a espontaneidade de sua natureza o impulsionam: mas ele permanece eternamente em movimento, proscrito em si mesmo.*”<sup>672</sup> A obra de arte se torna objetiva, mas possui uma conexão profunda com seu criador, isso porque dentre os elementos objetivados da cultura, a obra de arte: “*é inacessível a toda divisão do trabalho, ou seja, [...] a criação conserva interiormente o criador.*”<sup>673</sup> O processo de escrita em Clarice pode ser tido como um modo de configurar esteticamente experiências dicotômicas, a obra de arte como empreendimento do espírito que tem a possibilidade de: “*abstrair de si mesmo e confrontar-se consigo mesmo como se fora um terceiro, configurando, reconhecendo, valorando e somente nesta forma alcançando a consciência de si mesmo*”<sup>674</sup>. É através da forma que as tensões do sujeito são expressas, ela nos dá a possibilidade de recriar e reconfigurar uma vida. E quando essas contradições do sujeito estão configuradas numa criação literária? Para Lukács,<sup>675</sup> no campo da estética, a aspiração do sujeito encontra sua realização na obra de arte, que estabelece uma identidade entre sujeito e objeto. Além de que, essa nostalgia no sentido de aspiração, é uma busca por uma realidade perfeitamente adequada ao sujeito. Ao relacionar vida e obra de Clarice Lispector podemos traçar algum aspecto da vida vivente, que de modo recorrente busca expressão nas suas obras literárias. É uma possibilidade de visualizar como o escritor lida com a realidade, extraíndo dela o que lhe é significativo para configurar e objetivar sua experiência.

Nesse sentido, também não estaríamos falando da busca por uma identidade da jovem Clarice? Esposa de Maury Gurgel, Clarice passou cerca de dezessete anos morando em diversos países acompanhando o marido diplomata. Nesse mundo, ela tinha um papel a cumprir: o de esposa de diplomata, que exigia um refinamento excessivo. Esse universo era cheio de festas e jantares que Clarice comentava em cartas com as irmãs: “[...] *Com a vida assim parece que sou “outra pessoa” em Paris. É uma embriaguez que não tem nada de agradável. Tenho visto*

<sup>671</sup> SIMMEL, GEORG. **A Ruína: Simmel e a modernidade**. Jessé Souza e Berthold Oelze (org). Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2 ed. 2014, p.135-143.

<sup>672</sup> Ibid.81

<sup>673</sup> Simmel, op.cit., 2014, p.103-104.

<sup>674</sup> Ibid., p. 103.

<sup>675</sup> Lukács, op.cit

*peessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que eu detesto[...].*” (jan./1947)<sup>676</sup> Clarice diz às irmãs que não estava escrevendo para elas, não porque estivesse ocupada se divertindo, mas porque isso exigiria uma concentração que ela estava evitando: *“porque se eu me concentrar uma vez, passo a não querer ver tanta gente e a estragar o programa de Maury.”* (jan./1947)<sup>677</sup> Durante o tempo que passou morando fora, Clarice demonstrava muito afeto pelas irmãs, a troca de correspondências entre elas foi intensa. Essa saudade transparecia na vontade de Clarice em retornar ao Brasil. O teor da carta com as irmãs fala um pouco sobre o seu cotidiano como dona de casa, futura mãe e também enquanto escritora: *“Mas resolvi não falar hoje em saudade[...] Senão me derramaria demais e perderia o equilíbrio que é tão necessário, pelo menos para dormir bem a noite. É melhor ir na onda dos jantares, das comemorações e das besteiras.”* (maio/1945)<sup>678</sup> O conteúdo das cartas variam, demonstram até os detalhes da vida prática e social que, às vezes, Clarice confessava ter preguiça em lidar: *“Ainda não consertei o vestido de baile, tenho preguiça de mandar limpar meus sapatos, de tudo. Mas eu sempre fui assim e tudo me custa”.* (fev./1944)<sup>679</sup> O cansaço sobre a vida fora do Brasil também é comum nas correspondências: *“Tudo que eu tenho é a nostalgia que vem de uma vida errada, de um temperamento excessivamente sensível, de talvez uma vocação errada ou forçada, etc. [...]”*<sup>680</sup> É possível notar a preocupação de Clarice em lidar com o cumprimento desses deveres sociais ou de lidar com seu temperamento excessivamente sensível durante esse período: *“Mas fique tranquila, eu tenho levado uma vida como a de todo mundo. E tudo corre bem. [...] Afinal de simplicidade e de menos personalidade é o que eu preciso...[...].”* (set./1945)<sup>681</sup> Clarice, quando refere a si mesma no papel de esposa de diplomata, inclui o sobrenome do marido: *“Todo esse mês de viagem nada tenho feito, nem lido, nem nada – sou inteiramente Clarice Gurgel Valente. Eu estou bem disposta. Como tudo, bebo vinho às refeições e nada, nada sinto. Estou como antes de ter aquela sensibilidade chata”.*<sup>682</sup> (ago./1944). Em outra carta enviada à Lúcio Cardoso, Clarice fala ironicamente acerca do seu sucesso social: *“De um modo geral eu tenho feito “sucesso social!”. Só que depois deles eu e Maury ficamos pálidos, exaustos, olhando um para o outro, detestando as populações e com programas de ódio e pureza.”* (1944)<sup>683</sup> Em entrevista concedida futuramente, Clarice relembriaria como era esse papel de esposa de

<sup>676</sup> Lispector, correspondências, p.115.

<sup>677</sup> Ibid., p.115.

<sup>678</sup> Lispector, correspondências, p. 72.

<sup>679</sup> Ibid. p.39.

<sup>680</sup> Ibid. p.75.

<sup>681</sup> Ibid., p.76.

<sup>682</sup> Ibid. p.50

<sup>683</sup> Ibid., p.55.

diplomata e avalia que apesar de não gostar, cumpriu bem os seus deveres. Marina Colasanti questiona como ela conseguiu conciliar a personalidade tímida com a carreira diplomática, Clarice responde que detestava, mas que cumpria com as obrigações para auxiliar o marido: “*Eu dava jantares, fazia todas as coisas que se deve fazer, mas com um enjoo*”<sup>684</sup>. Marina pergunta se Clarice escrevia paralelamente a essas obrigações, ela responde: “*Escrevia! Escrevia, atendia o telefone, no meio das crianças gritando, o cachorro saindo e entrando.*”<sup>685</sup> Apesar dos papéis que envolviam os deveres de esposa de diplomata, esta foi a vida que escolhera, o casamento e os filhos. Sem trabalhar fora do âmbito doméstico e da maternidade, ela poderia ter tempo livre para se dedicar a escrever, e assim, dispor da estabilidade desta vida para se aventurar na estética. Era comum que ela se autodenominasse dona de casa, mãe, etc. Como vimos, Clarice costumava dizer que as coisas mais importantes para ela eram: ser mãe e escrever. A maternidade foi algo muito importante para Clarice, ela desejou ser mãe, e era muito ligada aos filhos.

Antes de assumir seu compromisso com Maury, Clarice nutriu uma paixão não correspondida por Lúcio Cardoso, escritor que já era publicado e que influenciou nossa jovem escritora. Lúcio foi um dos primeiros a ler *Perto do Coração Selvagem* e ele quem sugeriu o título do romance, inspirado no *Portrait of the artist* de James Joyce, livro que ele estava lendo e que fala acerca da formação do artista, um dos romances de formação. Por que Lúcio indicaria esse título? É um pouco do que trata *Perto do Coração Selvagem*, da procura de uma jovem artista por sua expressão. Clarice manteve uma amizade com Lúcio por muitos anos, até a morte dele. Diz-se que Lúcio levava uma vida de boêmio e ainda que não fosse homossexual, dificilmente, seria um parceiro fácil para Clarice. Lúcio pode ser até visto como um contraponto à estabilidade da relação entre Clarice e Maury. Em um conto anterior ao romance, *Obsessão*, é de se imaginar que a figura “envolvente”, que faz a dona de casa fugir, guarda semelhanças com o próprio Lúcio. O acervo de troca de correspondências entre Lúcio e Clarice são um dos mais bonitos de ler, porque tem um tom confessional e aberto, é perceptível a admiração que Clarice sentia por ele: “*Eu pensava em dizer tudo isso, estava num impulso de sinceridade e confissão que muitas vezes eu tenho em relação a você.*” (1944)<sup>686</sup>

Como anteriormente explicitado, Clarice nunca se autodenominou uma escritora profissional e fazia questão de ser considerada amadora, para manter sua liberdade. Naquela

---

<sup>684</sup> Silva, entrevista, op.cit.

<sup>685</sup> Silva, entrevista, op. cit.

<sup>686</sup> Lispector, correspondência, p.42.

sua famosa última entrevista<sup>687</sup>, ela disse que não se considerava escritora profissional porque não escrevia por obrigação, só quando a “coisa” vinha. Que ela escrevia como um susto (choque). E desde a sua juventude, lançava preocupações como estas: “[...] *Como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar...*”.<sup>688</sup> (1944) Clarice diz isso após desabafar com Lúcio sobre coisas que envolvem o momento da escrita, e seus sentimentos quanto a repercussão crítica após a publicação do romance: “*Fiquei assustada com o que você diz -que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa.*”<sup>689</sup> (1944) Essa completude de uma obra acabada é como se representasse a forma em seu estado de imutabilidade, o que parece inquietar a escritora. O momento da escrita, é um dos temas que Clarice compartilhava com Lúcio e também com outros escritores, à exemplo de Fernando Sabino. Como encarar a escrita? Enquanto dever? Como um trabalho? Como lidar com a inspiração e a disciplina? As correspondências de Clarice desse período, refletem um pouco do cansaço com os constantes deslocamentos do início do seu casamento. Ela morava de um país a outro, em questão de meses, sem se estabelecer, e com muita saudade de retornar ao Brasil. Diz Clarice à Lúcio, em tom de desabafo, quando ela já estava na Itália acompanhado Maury: “*O que importa é trabalhar, como você tantas vezes me disse. E é isso que não tenho feito. Minha impaciência chega a ser tão grande que às vezes me dói. [...] Um dia desses pensei com tristeza de como é genial a tortura da mediocridade... sinto tanto, tanto ser tão fraca. Gostaria de tal, de tal forma poder trabalhar sem parar. Mas não consigo, as coisas me vêm esparsas -e além disso eu de tal modo desconfio de mim, com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço*”.<sup>690</sup> Nesse trecho, mais um vez, podemos supor a relação de Clarice com a escrita enquanto impulso e necessidade, ainda que em um segundo momento, ela seja elaborada.

Sobre o processo de escrita, Clarice falaria em entrevista: “*Eu nunca sei de antemão o que eu vou escrever. Tem escritores que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei no que vai dar. Depois vou descobrindo o que eu queria.*”<sup>691</sup> Apesar de ter a noção da pulsão de escrita, parece que o processo também acaba sendo uma busca com descobertas, sobre a elaboração de *A Maçã no Escuro*, ela comenta: “*Eu copiei onze vezes para saber o que é que estava querendo dizer, porque eu quero dizer uma*

<sup>687</sup> LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. Entrevistador: Julio Lerner. Youtube, 10 dez. 2020. Disponível em: Panorama com Clarice Lispector. Acesso em: 08 mai. 2023.

<sup>688</sup> Lispector, correspondências, p. 41.

<sup>689</sup> Ibid., p.41.

<sup>690</sup> Ibid., p.63

<sup>691</sup> Silva, entrevista, op.cit.

*coisa e não sei ainda bem ao certo. Copiando eu vou me entendendo[...].*<sup>692</sup>” Nessa mesma entrevista, Affonso R. cita a crítica literária que compara o texto a um sonho, o qual tem um conteúdo manifesto e outro latente, ou seja, de que há uma parte do texto que é guiada pelo inconsciente. Clarice concorda, e cita o exemplo da escrita do romance *A Paixão Segundo GH*: “*É, fugiu ao controle quando eu, de repente, percebi que a mulher G.H. ia ter que comer o interior da barata. Eu estremei de susto.*”<sup>693</sup> Affonso então comenta com Clarice que o processo de escrita dela é complexo: “*Ao mesmo tempo em que joga com o elemento meio irracional, trabalha também na composição e montagem do texto e depois vai refazendo esse texto integral diversas vezes*”<sup>694</sup>. Clarice responde que não reescreve, porque há uma ideia principal que guia a escrita: “*Quando eu parto de uma ideia que me guia, eu não reescrevo, o que não quer dizer que não mexa muito nas palavras*”<sup>695</sup>.

Na relação entre a Clarice pessoa e de como se constituía a Clarice escritora, podemos considerar o que *Antoine Compagnon*<sup>696</sup>reflete acerca da intenção do autor no texto. Pressupor que há no texto uma intenção do autor, significa que a obra é produto de uma instância humana. Se, por um lado, o texto não precisa ser explicado apenas por sua biografia ou contexto histórico, por outro, também não queremos compreendê-lo como produto do acaso. E aí que entra o papel do autor. Sobre essa relação entre autor e texto, vejamos: “*Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instancia humana. Não se deduza que estamos limitados a procurar intenções da obra, mas que o sentido do texto esteja ligado a intenção do autor [...].*”<sup>697</sup> Sendo assim, quando falamos sobre a intenção do autor na obra, não pretendemos desvendar uma premeditação ou um projeto integralmente consciente, claro e lúcido, explicados por uma biografia e um contexto histórico. Proust diria que: “*a biografia, o retrato literário, não explica a obra, que é produto de um outro eu que não o eu social, de um eu profundo e irredutível a uma intenção consciente.*”<sup>698</sup> O autor é percebido como aquele que atribui unidade à obra, não para anular as contradições, mas para tornar possível sua configuração e coexistência. O autor também pode ser tido como àquele que supera a contradição de uma série de textos, no sentindo como expõe Foucault<sup>699</sup>: “*um ponto a partir*

---

<sup>692</sup> Ibid.

<sup>693</sup> Silva, entrevista, op.cit.

<sup>694</sup> Ibid.

<sup>695</sup> Ibid.

<sup>696</sup> COMPAGNON, Anoiné. O Autor. In: *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.47-95.

<sup>697</sup> Ibid. p.93

<sup>698</sup> Ibid., p.48

<sup>699</sup> FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: *Bulletin de la Societé Française de Philosophic*, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, p. 18.

do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária”. Há, portanto, distanciamentos e aproximações nesse processo, algumas conjecturas possíveis: “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância”<sup>700</sup>. A estética expressaria a possibilidade de configurar esses contrários. Vejamos o que Foucault (1969) fala acerca da função-autor e dessa pluralidade de egos que pode envolver a escrita:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses "quase-discursos". Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de ego. (FOUCAULT, 1969, p.19)

Àquele aspecto tão mencionado na crítica de Álvaro Lins, sobre a falta de impessoalidade da obra também foi assunto comentado nas correspondências, sobre isso Clarice expressa: “E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância...”<sup>701</sup>(jun/1946). Como vimos em Trilling<sup>702</sup>, a doutrina da “sagrada persona”, teria perdido espaço na literatura contemporânea. A consequência disso para tal crítico é de que buscar semelhanças, ou analisar uma escrita em que a obra representa seu autor e não uma persona sua, não nos parece mais ferir o “decoro literário”. Ainda assim, tão forte e necessária se torna a máscara, “dê-lhe uma máscara e ele lhe revelará a verdade”. Uma literatura, como a de Clarice, que provoca e trata dessas aspirações do eu, não poderia ser diferente. Quando a autora se apresenta até nós, leitores, parece ser sujeito e objeto da própria escrita. Nós podemos, enquanto expectadores, dispor de sua obra. O que parece existir não é uma comunhão entre o olhar dela e o dos outros, mas uma tensão no estreitamento da relação sujeito/objeto, é a construção estética deliberada desses estados. Essa tensão é mostrada através da forma e do conteúdo da ficção. Observamos

<sup>700</sup> Foucault, op.cit. p. 19.

<sup>701</sup> Ibid., p. 87.

<sup>702</sup> Trilling, op.cit.



o quanto a construção da autoria pode representar uma elaboração de si de Clarice, observada a partir das similaridades entre a pulsão de escrita e a configuração da experiência dicotômica de sua própria vida. A busca por autenticidade se exprime por meio da provocação, da aspiração pela libertação dos padrões culturais e da busca por um retorno às pulsões.

Sendo assim, em *Perto do Coração Selvagem*, Lispector estava se configurando enquanto autora diante da possibilidade de olhar para o cotidiano, às convenções e a vida comum das pessoas, com arsenal estético. Entre rotina e aventura, forma e vida, entre Lídia, Otávio e Joana, Clarice utiliza esse material contrastante e comum para dispor densamente da sua experiência, com uma capacidade de deslocamento e configurando as contradições. Sobre as aspirações da escrita desse romance inaugural, o ensaio *A Ruína* (2014) de Simmel nos ajuda a compreender um pouco do que essa perspectiva estética permite configurar. Simmel<sup>703</sup> atribui à ruína o caráter de sedução porque nela uma obra humana é percebida como produto da natureza. Há na ruína uma inversão do ordenamento típico, da forma espiritual pela atuação das forças naturais, que poderia ser tido como um: “*retorno à boa mãe*”. Na verdade, a natureza sempre estivera presente na obra. Conforme Simmel,<sup>704</sup> na ruína, duas potências do mundo coatuam para criar uma imagem imóvel da existência: “*a aspiração ao alto e a queda para baixo*”. Essas duas potências, “a natureza e o espírito”, que residem na alma humana, predominam de uma ou outra forma, de acordo com a inquietude da alma. A aspiração à elevação: “*são quebradas, desviadas, rebaixadas pelas outras, que atuam em nós como nossa apatia, vileza e nosso - no mal sentido - apenas natural*”<sup>705</sup>. Nunca se configura uma imagem de equilíbrio entre elas: “*Desta maneira o antagonismo destes dois princípios recebe algo de inconclusivo, sem forma e que explode qualquer moldura.*” Essa perspectiva moral, onde há o predomínio de uma ou outra potência, é diferente daquilo que se configura esteticamente: “*Onde miramos esteticamente, exigimos que as forças opostas da existência cheguem a algum equilíbrio, que a luta entre o alto e o baixo cesse;*”<sup>706</sup>. O que ocorre em *Perto do Coração Selvagem* não é exatamente um equilíbrio, mas a exposição da tensão entre forças opostas, entre a vida e a forma.

A luta de Joana e, conseqüentemente, o conflito da autora, parece ser justamente essa tensão que se exprime na delimitação fixa de um modo de vida, no contentamento formal, por isso Joana se quer desprendida de tudo, sempre aspirando a algo, em movimento, inacabada, selvagem. Joana: metade bicho, metade gente, “*Lídia de pelos*”. “*Minha maior nostalgia é de*

---

<sup>703</sup> Simmel, op. cit. p. 137.

<sup>704</sup> Ibid., p.139-140-141

<sup>705</sup> Ibid.

<sup>706</sup> Ibid.

não ter nascido bicho” disse Clarice certa vez, “*deve ser porque sou de sagitário, metade bicho*”<sup>707</sup>. Aqui, cabe a passagem de Schwarz<sup>708</sup> sobre o fato de que: “*uma Joana habita as antecâmaras da poesia, da objetivação do espírito. A outra, qual pedra rolando, qual montanha, quer-se desfeita em processos elementares que a introduzem no mundo primário, pré-humana.*”<sup>709</sup> Até os últimos momentos, e com bravura, o romance sugere o quanto Joana resiste a qualquer delimitação, inclusive a da própria obra, caracterizando seu caráter inacabado e de movimento, o sujeito aqui segue em frente, se coloca em aberto à diversas experiências. No último capítulo, percebemos a fluidez das imagens do afastamento de Joana: “*Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável.*”<sup>710</sup>

Em *Perto do Coração Selvagem*, entre a valorização da autenticidade e configuração da autoria, observamos que as aspirações de Joana, a resistência a delimitação, a inculpabilidade da maldade, a marca da violência, a presença da selvageria, entre outras características, apontam para uma possibilidade de descentramento em relação à esse modo de vida pautado nos valores caros à civilização. Subtende-se que essa leitura provocativa é a que o público espera. Até no formato do romance, no modo como ele marca sua personalidade, podemos observar a realidade que vacila o tempo inteiro, e toma forma (à sua forma) considerando àquilo que não pode ser visto pela lógica, contado pelo relógio. A forma vacila, como se estivesse prestes a rebentar em violência.

Nessa narrativa, os aspectos da estética do inacabado e do movimento indicam a concepção de um tipo de sujeito moderno fragmentário, fluido, como visualizado em Simmel.<sup>711</sup> Essas características são percebidas no próprio enredo rarefeito, na falta de ordem cronológica, no final inacabado, na combinação estranha dos adjetivos opostos, no tom experimental e questionador, na cena de uma maldade louvada, na impossibilidade das convenções, mas sempre, sempre uma antítese circundando. Nessa narrativa, os leitores terão um papel crucial porque irão reagir a partir da sua própria disponibilidade em lidar com esse aspecto fragmentário, em se colocar diante de um romance sem fim. Clarice incita o leitor, destacando a tensão, ela não oferece uma resposta, coloca em aberto, em movimento, a tensão

---

<sup>707</sup> Moser, op. cit. p. 79

<sup>708</sup> SCHWARZ, Roberto. **Perto do Coração Selvagem**. Ano: 1949. In: A Sereia e o Desconfiado: Ensaios Críticos. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1965, p. 41.

<sup>709</sup> Ibid.

<sup>710</sup> LISPECTOR., op. cit. 1998, p.194.

<sup>711</sup> Simmel, op.cit., 2020.

entre vida e forma. O leitor pode se deixar levar ou pode procurar delimitações e convencionalismos. O caráter inacabado pode despertar a fantasia, é como se a autora dissesse: não quero mais o que vi, fica para você.

Em *Perto do Coração Selvagem*, naquela cena cotidiana e banal em que Joana observa um estranho comer no restaurante, a desestabilização é anunciada através de uma imagem. A carne vermelha, o sangue, a música do diabo, essas são as caracterizações para o que Joana enxerga. A forma de Joana comer era sóbria com seu *cafezinho sem graça*, mas o modo como aquele homem guloso comia um pedaço de carne era voluptuoso, remetia à violência e aos instintos, ao mesmo tempo era fascinante e repugnante. A entrega de Kurtz às trevas era o que provocava a admiração de Marlow, a imaginação do mal também é uma aspiração ao autêntico. A sedução das trevas é a aspiração autêntica que Joana associa ao momento de criação: “*O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado.*” [...] “*A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.*”<sup>712</sup> Enxergar no mal uma potência de pulsão e completude como a de um animal inconsequente e cheio de vitalidade, Joana pensa no mal com prazer. Nesse momento, sentia-se um animal completo, apenas que: “*repugnava-lhe a ideia de deixar este animal solto. Por medo talvez da falta de estética*”<sup>713</sup>. E associa esse estado ao momento de criação artística: “*é preciso não ter medo de criar*”<sup>714</sup>.

---

<sup>712</sup> LISPECTOR, 1998, p. 20-18.

<sup>713</sup> Ibid. p.18

<sup>714</sup> Ibid., p.18

## Considerações Finais

Ler Clarice sempre esteve em um lugar de provocação e identificação para mim. Por esse motivo, a pesquisa também foi permeada de descoberta e espanto, com as nuances que implicam o pesquisador e o seu tema. Desde minha primeira leitura de *Perto do Coração Selvagem* e, até agora o que foi a última, muita coisa mudou, seja pelas trocas com os orientadores, por outras leituras ou pela trajetória de experiências, releituras e crises. De tal modo, adivinho que o próximo contato com o romance também será diferente, porque ele não se esgota, sua riqueza é sempre escapar e propor novas possibilidades de choque e identificação. É importante ressaltar que *Perto do Coração Selvagem* foi o maior direcionador para formular nossas questões, bem como as escolhas teóricas e analíticas.

Uma dessas questões acerca do romance foi a percepção do seu caráter desestabilizador. Se há uma identificação, ainda que tateante de significados, somos afetados por uma leitura inquietante. E assim pareceu ser também para a primeira crítica durante a estreia da obra. Tivemos noção de que o romance repercutiu quando foi publicado em 1943 porque a crítica importante de jornal escreveu sobre ele, além de outros acontecimentos, como ter ganhado o prêmio *Graça Aranha* de melhor estreia literária. Buscamos traçar esse percurso da estreia e compreender o cenário de recepção do romance, conhecendo as impressões de leitura da crítica conceituada, as quais remeteram à surpresa com a escrita da jovem estreante. Vimos que Sérgio Milliet confessou que os livros que lia comumente na tradição brasileira já não lhe trazia mais emoção devido à previsibilidade de seus temas, entretanto, ao ler *Perto do Coração Selvagem* foi tomado por uma renovada emoção, um interesse vívido e constantemente revitalizado pela irreverente personagem Joana, esta seria uma representação da complexidade da alma moderna ericada de recalques. Álvaro Lins também falou do romance como uma surpresa perturbadora, além de apontar os traços que o incomodaram à exemplo da pessoalidade e do caráter inacabado. Antônio Candido expressou que teve verdadeiro choque ao ler *Perto do Coração Selvagem*, isso porque Clarice preferiu o risco em sua escrita e não seguiu o habitual. Cada crítica, à seu modo, demonstrou o anseio e a irreverência que move a personagem principal como traço do romance.

Dessa forma, Joana parece estender seu anseio até o leitor, somos levados a uma ambiência de choque e provocações causados pela busca da personagem por si mesma e de sua constante afirmação perante a existência social. Não sabemos o que será de nós ou de Joana ao longo da leitura, ela figura em nossa mente como um ser em movimento e incompleta, mas também espirituosa, como se nos promettesse uma afirmação do espírito em relação a tudo que

consideramos um aprisionamento em nossa vida polida, refinada e habitual. Enquanto leitores, somos afetados pelas constantes sondagens de Joana, em seu ritmo de procura ela rememora a infância, a puberdade, e segue para a vida adulta como se tudo pudesse. Todos os fios do “ciclo da vida” estão soltos e alternam entre a infância e a vida adulta, conforme a necessidade interior da personagem. O mundo do romance nos remete a algo em fluxo constante, o choque parece atravessar essa leitura como parte constitutiva da autoria e das cenas que o compõem, através dele é possível desnaturalizar a configuração das coisas, dos espaços e da subjetividade. Ao longo da pesquisa, analisamos *Perto do Coração Selvagem* a partir de uma perspectiva que considera a literatura em seu sentido de provocação ou representação de esquemas morais. Nessa abordagem, foi pertinente o conceito de autenticidade de Lionel Trilling, o qual tentamos manejar seguindo o que a própria obra direcionava. Inicialmente, o efeito de provocação que o romance causou na crítica foi uma das situações em que a relação com autenticidade se fez presente, pois esta diz respeito a uma leitura que desestabiliza. O outro sentido, foi com relação a imaginação moral, sendo a literatura uma possibilidade de pensar a vida moral a partir de suas ambivalências.

*Perto do Coração Selvagem* é um romance que apresenta esquema morais diversos e uma angústia em relação ao cumprimento dos deveres e das convenções, tendo em vista que Joana representa o *sentimento do ser* que não se quer, ou não consegue, ser definida por nenhuma dessas limitações. Nesta literatura pessoal de Lispector, há uma preocupação com o eu, sobre o que significa buscar um lugar adequado para si em detrimento de toda vida exterior. Na literatura impregnada de questões pessoais de Clarice, foi possível refletir sobre a importância atribuída ao valor da autenticidade. Nesse perspectiva, a autenticidade estaria ligada, também, ao significado intrínseco do que determinado público esperaria do artista e da obra de arte. E no sentido desta literatura, o público esperaria provocação quanto ao seu próprio modo de vida, espera-se que a literatura incorpore temas socialmente inaceitáveis ou que estejam ligados a uma pulsão de vida que foi recalcada para a manutenção da vida social. Sendo assim, *Perto do Coração Selvagem* apresenta possibilidades de pensar esse sujeito erigido de recalques, são expressões disso: os incômodos de Joana em relação a um modo de vida pautado nos deveres e na contenção de impulsos, as reflexões que ela expressa diante da inculpabilidade da maldade, a comparação com a animalidade e selvageria e a falta de limitação e definição em relação a qualquer formato ou convenção que a defina. Além disso, vemos os aspectos relacionais do romance, Joana se choca com outros personagens, mulheres e homens, estranhos, amante, pai, marido, familiares, e também com os referenciais coletivos, a rua, as coisas, os espaços da casa e da natureza, esses encontros possibilitam enxergar as ambiguidades que

perpassam a elaboração da autoria. Esse tipo de literatura não nos aponta apenas uma representação da realidade, mas algo que desestabiliza a própria representação, provocando e desnaturalizando certos pressupostos morais e convencionais.

Foi possível perceber uma autoria que constrói esteticamente a tensão dos encontros e das relações a partir da configuração das ambivalências. Joana, qual *pedra rolando*, representa todo anseio do sujeito em fazer parte de uma realidade que lhe seja totalmente adequada, mas que lhe é impossível. Nessa elaboração escrita e em sua relação com o público, a noção de autenticidade trata de uma experiência irônica, ela pode ser compreendida neste processo de elaboração da máscara do artista. Essa busca da narrativa por esse eu em movimento e incompleto reflete na autoria. A autora, ao criar sua máscara, configura diversas concepções de mundo e das ambivalências que perpassam os temas de sua escrita. Tentamos inserir a delicada relação entre vida e obra de Clarice a partir desses pressupostos da autoria e da pulsão de uma escritora radical que assumiu uma vida convencional em sua juventude.

## Referências

- ALMEIDA, Elizanna. **Uma crítica Selvagem para Perto do Coração**. IMS, 03 mar. 2017. Disponível em < <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/>> Acesso em 31 ago. 2022.
- AREAS, Vilma. O começo e o fim. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 223
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.p. 110-111.
- BORELI, Olga. Encarte in: Perto do Coração Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BORELI, Olga. Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BUTLER, Judith. **Introdução**. In. **A Alma e as Formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CANDIDO, Antonio. Língua, Pensamento, Literatura. **Folha da Manhã**. S. Paulo, ano XIX. n. 6220. 25 Jun. 1944. Notas de Crítica Literária, p.7.
- CANDIDO, Antonio. Perto do Coração Selvagem. **Folha da Manhã**. S. Paulo, ano XIX. n. 6237. 16 Jul. 1944. Notas de Crítica Literária, p.7.
- \_\_\_\_\_. (1999), "**Sobre um crítico**" [1943]. Remate dos males, Campinas, número especial sobre Antonio Candido, pp. 15-28.
- CANDIDO, Antonio. **Crítica impressionista**. 1958. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/viewFile/8635988/3697>> Acesso em: 14/05/2018.
- CLIFFORD, James. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski. In: **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- CLIFFORD, James. As fronteiras da antropologia, entrevista com James Clifford. In: **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COMPAGNON, Anoiné. **O Autor**. In: O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.47-95.
- CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Bulletin de la Societé Française de Philosophic, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104
- GEERTZ, Clifford. Descoberto na Tradução: a história social da imaginação moral; Do Ponto de Vista dos Nativos. In: **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópoles: Vozes, 1997. Cap. 2 p. 41-59.
- \_\_\_\_\_. Do Ponto de Vista dos Nativos. In: **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópoles: Vozes, 1997. Cap. 3, 85-107.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar,1978. Cap. 1, p. 13-41.
- \_\_\_\_\_. Um Jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos balinesa. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Cap. 9, p. 279-321.
- HOMEM, Maria. Maria Homem apresenta análise psicológica da obra de Clarice Lispector. Entrevista concedida à TV Senado. Brasília: TV Senado, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0jfwxujhEM>. Acesso em: 20 mai. 2023.

- GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.63
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 64
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: Uma vida que se conta**. 7ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- HODAS, . A. **A crítica literária de Álvaro Lins**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 120–129, 2018. DOI: 10.5007/2175-7917.2018v23n2p120. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2018v23n2p120>. Acesso em: 18 out. 2022.
- IANNINI, Gilson. Do limiar das casas em Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 185.
- Ibid., p.190
- INGOLD, TIM. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012
- JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LINS, Álvaro. **Romance Lírico**. In: Jornal de crítica, 11 fev. 1944. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (2015). **Tema e técnica**. *Remate De Males*, 9, 177-179.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. **Todas as Crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. “Escritora mágica”, entrevista concedida a Isa Cambará. In: Revista Veja, São Paulo, 30 de julho de 1975.
- LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. Entrevistador: Julio Lerner. Youtube, 10 dez. 2020. Disponível em: [Panorama com Clarice Lispector](#). Acesso em: 08 mai. 2023.
- LUKÁCS, Georg. **A Alma e as Formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sergio Milliet**. Vol II. São Paulo: Martins, 1981.
- MONTERO, Teresa. **A procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector**. 1ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. Clarice Lispector Outros Escritos. Rocco digital, Disponível em: <https://dlivros.com/livro/outros-escritos-clarice-lispector> Acesso em 29 ago. 2023.
- MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NODARI, Alexandre. O infamiliar animismo de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 293-306.
- REVISTA, prosa verso e arte. As impressões de Caio F. Abreu sobre Clarice Lispector contadas em carta para Hilda Hilst. Revista prosa verso e arte. 26, mar. 2021. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/as-impressoes-de-caio-f-abreu-sobre-clarice-lispector-contadas-em-carta-para-hilda-hilst>. Acesso em: 09. Set. 2023.
- ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (orgs.). Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo Editora, 2021. p. 30.
- SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópoles: Vozes, 1979.



- SCHUTZ, Alfred. **Sobre Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- SCHUTZ, Alfred. **O Estrangeiro – Um ensaio em Psicologia Social**. Revista Espaço Acadêmico. Nº 113. Out. 2010.
- SCHWARZ, Roberto. **Perto do Coração Selvagem**. Ano: 1949. In: A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1965, p. 37-41.
- SILVA, Jéssica. “Tesouro bem guardado”. Quatro Cinco Um, 23 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 5 de abril de 2023.
- SILVA, Paulo Roberto Pires da. Uma crítica selvagem para Perto do coração. Clarice Lispector - IMS, Rio de Janeiro, 03 mar. 2017. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- SILVA, Paulo. Chico & Clarice. Revista Caliban, 10 dez. 2019. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/chico-clarice-190e54fb47b3>>. Acesso em: 26 set. 2023.
- SILVA, Renata Rufino da. **Sergio Milliet: um projeto modernista de literatura, entre o Brasil e a Europa**. Conhecimento Histórico e diálogo social, Natal, (p.1-13) Jul.,2013.
- SIMMEL, Georg. **A Aventura. In: Fidelidade e Gratidão e outros textos**. TPereira, Maria Joao Costa; Knoch, Michael. (Tradu).Lisboa: Relógio D´Água Editores,2004. p.179-199.
- SIMMEL, GEORG. **A Ruína: Simmel e a modernidade**. Jessé Souza e Berthold Oelze (org). Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2 ed. 2014, p.135-143.
- SIMMEL, GEORG. **Cultura Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- SIMMEL, G. (2013). **Sociologia do espaço**. Estudos Avançados, 27(79), 75-112. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68704>
- SIMMEL, GEORG. **O Conceito e a Tragédia da Cultura: Simmel e a modernidade**. Jessé Souza e Berthold Oelze (org). Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2 ed. 2014, p.77-107
- SIMMEL, GEORG. **A Sociabilidade. In: Questões fundamentais da sociologia: individuo e sociedade**. Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, ed. 2006. P. 59-83
- SOUSA, Carlos Mendes de. Clarice Lispector: Figuras de Escrita. Minho: Universidade do Minho, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: Papéis colados. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- TRILLING, Lionel. **Sinceridade e Autenticidade: A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Costumes, Moral e Romance**. In: **A Imaginação Liberal: Ensaio sobre a Relação entre Literatura e Sociedade**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. Cap. 12, p.249-265.
- WOOLF, Virgínia. **A Viagem**. São Paulo: Novo Século, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Mrs Dalloway**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.