

PARA UMA POÉTICA CLARICEANA:

Perto do coração selvagem e o fazer literário clariceano

Andréia Nascimento MARQUES

Murilo Carlos GOMES

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eloísa De Souza IVAN

Resumo: O romance *Perto do coração selvagem*, de 1943, é a obra inaugural de Clarice Lispector, embora antes dele a autora já tivesse publicado contos na imprensa nacional. A obra surge num contexto em que se publicam os romances regionalistas, comprometidos com a denúncia político-social. Materializando uma escrita de cunho existencialista e introspecção psicológica, a obra de estreia de Lispector provoca um verdadeiro choque nos críticos de então, que ora a aplaudem, ora a “rejeitam”, justamente pela novidade de estilo apresentado pela autora. Rompendo diques da logicidade, as sílabas soltas são lançadas, em contínuo fluxo, revelando a linguagem sob a luz da inspiração. O mundo surge dividido entre palavras que criam, ou não criam, uma realidade, ou seja, entre as que detêm ou não o circuito da comunicação para si mesmas. É, então, logo no primeiro capítulo desta primeira obra que se desenha uma poética do narrar clariceano. Assim, por meio de uma leitura analítica e interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso clariceano no romance *Perto do coração selvagem* (1943), evidenciando-se a recepção crítica do romance de estreia e seus efeitos de sentido na trajetória da artista, sendo observado se o estilo inaugural de Clarice Lispector permanece, ou não, ao longo de sua trajetória literária. Para tanto, utilizamos o método dedutivo, posto que parte-se de noções gerais para se chegar a resultados específicos. A fim de alcançar o objetivo proposto, adotamos, como procedimento metodológico, uma pesquisa de abordagem bibliográfica que privilegia uma discussão em torno do fazer literário clariceano. A fundamentação teórica desta pesquisa parte da leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como Candido (1977), Gotlib (2013) e Sá (2000; 2004) para falar da recepção crítica acerca da poética inaugural de Clarice Lispector. Borelli (1982), Gotlib (2013), Ivan (2001; 2005; 2008; 2015), Nunes (1995) e Rosenbaum (2002), para abordagens acerca da vida e obra da autora, bem como da construção poética clariceana. Finalmente, para a conceituação de estilo, intertextualidade, interdiscursividade e intratextualidade serão utilizadas as reflexões de Brait (2005) e Fiorin (1994; 2006; 2006^a). O resultado de nossos estudos encontra-se aqui apresentado.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*. Estilo. Recepção crítica.

Abstract: The novel *Near to the Wild Heart*, 1943 is the inaugural work of Clarice Lispector, though before it the author had already published short stories in the national press. The work appears in a context where you publish regionalist novels, committed to political and social denunciation. Materializing a writing existentialist nature and psychological introspection, Lispector's debut work causes a shock in critical then, that sometimes the clapping, sometimes the "reject", precisely the style

novelty presented by the author. Breaching dikes of logicity, the loose syllables are released, streaming, revealing the language in the light of inspiration. The world arises partitioned between words that create or not create a true, ie, between which hold or not the communication circuit to themselves. It is, then, in the first chapter of the first book that draws a poetics of narrating clariceano. Thus, through an analytical and interpretative reading, the objective is a textual analysis, where there are the effects of meaning created by clariceano speech in the novel *Near to the Wild Heart* (1943), demonstrating the critical reception of the debut novel and its effects of meaning in the trajectory of the artist, observing the inaugural style of Clarice Lispector remains or not, throughout his literary career. Therefore, we use the deductive method, since it is part-general notions to reach specific results. In order to achieve the proposed objective, we, as a methodological procedure, a bibliographic research approach that favors a discussion on the literary clariceano. The theoretical basis of this survey of the reading of theoretical essays and texts by authors such as Candido (1977), Gotlib (2013) and Sa (2000, 2004) to talk about the critical reception about the inaugural poetic Clarice Lispector. Borelli (1982), Gotlib (2013), Ivan (2001; 2005; 2008; 2015), Nunes (1995) and Rosenbaum (2002) to approaches to the life and work of the author, as well as Clarice's poetic construction. Finally, to the concept of style, intertextuality, interdiscursivity intratextualidade and will be used the reflections of Brait (2005) and Fiorin (1994; 2006; 2006^a). The results of our studies is presented here.

Key-words: Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*. Style. Criticalreception.

1 Introdução

No decorrer da graduação, nos aproximamos da escrita de Clarice Lispector com a produção do projeto de pesquisa apresentado no primeiro ano do qual o artigo foi finalizado no segundo ano do curso. Por inúmeras vezes, nos referenciamos ao romance de estreia de Lispector na Literatura Brasileira, a obra *Perto do coração selvagem* (1943), uma vez que foi um grande acontecimento na vida da jovem escritora, e que, posteriormente, rendeu inúmeros estudos, abordando as mais variadas temáticas. Diante da recorrente menção à obra, nos foi provocado o desejo de aprofundar nossas reflexões em torno desta, para melhor compreender a poética clariceana e seu fazer literário, observando-se, inclusive, a recepção crítica do romance de estreia e seus efeitos de sentido na trajetória da artista.

Clarice Lispector surge no cenário literário brasileiro impactando a crítica com seu discurso existencialista e de introspecção psicológica, diferenciando-se da vertente regionalista abordada até então. Autora de uma vasta obra, Lispector produziu uma diversidade de gêneros: romances, contos, novela, crônicas,

entrevistas, os infantis, entre outros; todos eles resistindo às tentativas de classificações e definições. Contudo, a grande inovação de Lispector está na materialização do discurso narrativo. Utilizando-se de um discurso altamente poético em que os recursos estruturais do gênero lírico se fazem constantemente presentes, a obra clariceana é nomeada pela crítica de “prosa-poética”.

O romance *Perto do coração selvagem*, de 1943, é a obra inaugural de Clarice Lispector, embora antes dele a autora já tivesse publicado contos na imprensa nacional. A obra surge num contexto em que se publicam os romances regionalistas, comprometidos com a denúncia político-social. Materializando uma escrita de cunho existencialista e introspecção psicológica, a obra de estreia de Lispector provoca um verdadeiro choque nos críticos de então, que ora a aplaudem, ora a “rejeitam”, justamente pela novidade de estilo apresentado pela autora.

Lispector afirma que o romance inaugural foi escrito com muita dificuldade, devido a sua “incapacidade” de registrar no dia seguinte as ideias que lhe surgiam no dia anterior. A escritora afirma, em um de seus depoimentos, ter levado cerca de cinco anos para escrever o romance (GOTLIB, 2013).

Gotlib (2013) afirma que a obra inaugural de Lispector reúne títulos da primeira parte colocados antes, entre ou após reticências, e capítulos que se seguem alternando tempo presente e passado na construção da personagem Joana, desde a sua infância até a maturidade; personagem esta que provoca e incomoda o leitor, focalizando-a sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade.

Ainda conforme Gotlib (2013), a obra *Perto do coração selvagem* guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de várias “vozes”, com as quais a narradora vai, por vezes, se confundindo, destacando-se o monólogo interior e o fluxo de consciência, perspectivas narrativas que percorreriam a obra da autora até o final.

Para Rosenbaum (2002), embora a narração seja em terceira pessoa, o mundo interno da personagem é trazido para o leitor como se fosse revelado pela própria protagonista, pois o narrador não se distancia do que mostra; ele acompanha em detalhes as menores oscilações do olhar infantil de Joana.

Segundo Gotlib (2013), o romance de Lispector foi recebido pela crítica de diferentes maneiras. Sergio Milliet publica um artigo, em janeiro de 1944, em que manifesta sua satisfação em fazer esta “descoberta”, que considera rara. Já Álvaro Lins faz uma crítica negativa do romance, por ele considerado uma “experiência incompleta”. Antonio Candido faz um balanço positivo acerca da obra, afirma que teve “um verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*”, em que a escritora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer (CANDIDO apud GOTLIB, 2013, p. 208).

Nesse sentido, aprofundamos nossas reflexões acerca da recepção crítica ao referido romance, destacando-se, ainda, uma discussão em torno do estilo, do fazer literário da artista, comprovando-se se o estilo inaugural da autora permanece como traço fundamental ao longo de sua trajetória literária.

Diante do aqui exposto, acreditamos que a relevância do tema apresentado nesta pesquisa está em ampliar a discussão em torno da poética clariceana, principalmente, no que se refere à recepção crítica da obra inaugural de Lispector, o romance *Perto do coração selvagem*, publicada em 1943.

Parte-se da hipótese de que apesar dos inúmeros trabalhos publicados periodicamente sobre a obra de Lispector, há, ainda, muito a se dizer já que a poética da autora pode ser vista como atemporal, universal, que reflete os questionamentos do homem de todos os tempos e lugares, continuando a provocar o leitor, possibilitando-lhe um alargamento de horizonte de expectativa e um novo olhar sobre si mesmo e o mundo que o cerca. A fim de melhor compreendermos a estrutura do romance inaugural, bem como o estilo e o fazer literário da autora, apresentamos, de modo sucinto, um estudo acerca da estrutura do romance como forma literária que se compõe dentro de um contexto de tradição e renovação. Também uma contextualização da autora, bem como de sua poética, enfatizando-se a obra aqui apresentada, completam nossa pesquisa.

Assim, por meio de uma leitura analítica e interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso clariceano no romance *Perto do coração selvagem* (1943), evidenciando-se a recepção crítica do romance de estreia e seus efeitos de sentido na trajetória da artista, observando-se se o estilo inaugural de Clarice Lispector permanece, ou não,

ao longo de sua trajetória literária. Para tanto, utilizamos o método dedutivo, posto que parte-se de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

A abordagem desta pesquisa é teórica e encontra-se na área de Literatura Brasileira, cujo respaldo teórico provém de pesquisa bibliográfica, tanto no que diz respeito à contextualização da autora Clarice Lispector e sua obra, principalmente no romance *Perto do coração selvagem*, corpus desta pesquisa.

Acreditando-se, então, na possibilidade de oferecermos um novo olhar para o texto clariceano, busca-se, nesta pesquisa, responder os seguintes questionamentos: A) Como se constitui a estrutura romanesca como forma literária que se compõe dentro de um contexto de tradição e renovação? B) Como se deu a recepção crítica à obra *Perto do coração selvagem*, 1943, obra inaugural de Clarice Lispector? C) Quais os mecanismos de construção da poética clariceana, mais especificamente aqueles presentes em *Perto do coração selvagem* (1943)? D) Segundo a crítica literária, o estilo inaugural de Clarice Lispector se mantém ao longo de sua trajetória literária, ou seja, os temas e as figuras se repetem na poética da artista?

A fundamentação teórica desta pesquisa parte da leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como Candido (1977), Gotlib (2013) e Sá (2000; 2004) para falar da recepção crítica acerca da poética inaugural de Clarice Lispector. Borelli (1982), Gotlib (2013), Ivan (2001; 2005; 2008; 2015), Nunes (1995) e Rosenbaum (2002), para abordagens acerca da vida e obra da autora, bem como da construção poética clariceana. Finalmente, para a conceituação de estilo, intertextualidade, interdiscursividade e intratextualidade serão utilizadas as reflexões de Brait (2005) e Fiorin (1994; 2006; 2006^a). O resultado de nossos estudos encontra-se aqui apresentado.

2Os gêneros literários: de literários a discursivo – um percurso histórico

De acordo com Soares (2004), a caracterização dos gêneros os quais a obra pode apresentar, total ou em predominância, vem diferenciando-se a cada época. Em defesa da universalidade da literatura, alguns estudiosos valorizam a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela sua “pureza”. Entretanto, há outros que defendem o hibridismo dos gêneros, uma vez que o trabalho artístico

resulta da liberdade criadora, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros. Independentemente da abordagem, há um consenso que a divisão tripartida, apresentada por Platão e Aristóteles, na Antiguidade clássica, não daria conta da pluralidade de gêneros que compõem os textos literários da contemporaneidade. Seja como for, para se falar de gêneros, é preciso destacar, ainda que sucintamente, alguns momentos significativos do seu percurso histórico.

Platão (cerca de 428 a. C. – cerca de 347 a.C.), no livro III da *República* (394 a.C.), nos deixou a primeira referência, no pensamento ocidental, aos gêneros literários: a comédia e a tragédia se constroem inteiramente por imitação, os ditirambos apenas pela exposição do poeta e a epopeia pela combinação dos dois processos.

Como Platão atribuísse às artes uma função moralizante, a classificação das obras literárias através de seu conceito de imitação (o poeta, como o pintor, operava um terceiro grau de imitação, pois imitava a obra do artesão que, por sua vez, já era imitação das formas singulares, imperecíveis e imutáveis, que compunham o Mundo das Ideias) serviria de base à condenação que fez aos poetas que, ao concederem autonomia à voz das personagens, em nada contribuíam para o projeto político de edificação de uma *pólis* ideal.

Ao guiar-se por preocupações de ordem estética, Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) recusa a hierarquia platônica, apresentando na *Poética* uma nova percepção do processo: a *mímesis* artística. E, embora o conceito de *mímesis* não tenha sido por ele claramente formulado, ao marcar a diferença no modo de recepção da realidade e da arte, remete-nos para o fato de que o prazer decorrente dessa *mímesis* não se explica pelo que se sente em relação ao mundo empírico. Aristóteles propôs que a representação poderia se desenvolver por três maneiras distintas; a representação lírica, desdobrando a primeira voz, a representação épica da segunda voz e a dramática a terceira voz.

É a partir da tríade proposta por Aristóteles que se baseiam os estudos sobre a constituição dos gêneros. Conforme Machado (2006), o estatuto dos gêneros teriam se consolidado desde a antiguidade clássica até a inserção do movimento prosaico na literatura, ou seja, da poesia épica à prosa moderna.

A ensaísta afirma que as reflexões de Aristóteles, sobre os gêneros literários, formam um grande paradigma que compreende a evolução desses gêneros de forma cronológica. O conceito de gêneros sofre, durante a evolução histórica dos estudos acerca das artes, uma série de transformações significativas para os estudos literários contemporâneos. Foi no período medieval que se teve o primeiro rompimento com a tradição clássica em que Dante Alighieri ao compor *A divina comédia* (1321), incorpora às concepções de gêneros, até então estabelecidas, uma versatilidade na construção poética, ou seja, os padrões que sistematizavam as características da comédia e da tragédia, por exemplo, seriam rompidos pela incumbência de um “final feliz” na comédia.

Soares (2004) destaca que essa ruptura, no entanto, não se estanca no período medieval. No século XVIII, os românticos, ao se disporem de uma liberdade de criação – uma autonomia quanto à produção artística literária – reafirmam a heterogeneidade dos gêneros, rompendo com a classificação inicial proposta pela tradição clássica. Essa valorização à autonomia e individualidade das quais os românticos se dispunham condenava qualquer classificação que envolvesse a clássica divisão literária.

Essa nova concepção de gêneros é afirmada por Victor Hugo em “O Prefácio” de Cromwell (1827), no qual o poeta apresenta as possibilidades de os gêneros se intercambiarem – a não separação da comédia e tragédia, mostrando seu hibridismo.

Nesse percurso histórico dos gêneros é importante ressaltar a contribuição dos formalistas russos como Tomachevski e Tynianov, que enquadraram ao conceito de gêneros uma perspectiva histórica – se os gêneros são formados mediante as relações sociais estão, portanto, condicionados aos fatores históricos e culturais da sociedade – os gêneros são vistos, então, como fenômenos dinâmicos de dimensões históricas. É a partir das contribuições dos formalistas que chegamos ao conceito de gêneros proposto por Mikhail Bakhtin no século XX.

Bakhtin (2003), ao estudar a composição do gênero narrativo por meio do romance em prosa, compreende que o campo da literatura não se limita apenas à divisão tripartida proposta por Aristóteles. À margem dos conceitos dantes aferidos pelo filósofo, Bakhtin situou o universo das interações dialógicas abordando as diferentes realizações discursivas por meio da análise crítica do romance moderno.

Bakhtin (2003) se interessa pelo romance porque nele o filósofo encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo. Isso para não dizer que, no romance, a própria cultura letrada se deixa conduzir pelas diversas formas discursivas da oralidade contra as quais ele se insurgira. Além disso, por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros.

Conforme as concepções de Bakhtin (2003), os gêneros não podem ser abarcados de maneira restrita, ou seja, pela concepção dialógica da linguagem os gêneros são elementos híbridos e contextuais. À medida que a sociedade apresenta uma determinada necessidade discursiva criam-se ou transformam-se os gêneros. Um exemplo de transformação ocorre com o poema épico, o qual assume na modernidade o aspecto de prosificação.

Machado (2006) destaca que, para Bakhtin, diferentemente dos gêneros clássicos, que são marcados pela sua fixidez, hierarquia e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são marcados por contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia.

A evolução e a mobilidade discursiva dos gêneros promoveram a emergência da prosa; Machado (2006. p. 153) afirma que: “Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica”.

Esse processo de prosificação estabelecido pela evolução dos gêneros cria uma cadeia mediadora de outros processos de transformação que a poética aristotélica não conseguiu abarcar. O gênero lírico, assim como a épica, evolui também na medida em que se materializa no hibridismo dos gêneros.

Bakhtin constrói, por meio de seus estudos, um conceito diferenciado dos gêneros. Sendo esses frutos de relações dialógicas, compreende que, na contemporaneidade, a prosa corresponde às necessidades discursivas da sociedade, sendo esta resultante da mistura de diversos gêneros.

Assim, se antes tínhamos apenas a designação de gêneros literários, Bakhtin propõe os gêneros discursivos manifestados no diálogo, evidenciando-se um fenômeno de mediação, que age por contaminações, migrando de uma dimensão a outra.

Uma breve incursão pelo romance e suas características dentro de um contexto de tradição e renovação, é o que faremos a seguir.

2.1 O romance

Para Moisés (2004), o vocábulo romance apresenta dois sentidos: composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria, não raro, anônima e de temática lírica e/ou histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores; e composição em prosa, que designa uma forma literária universalmente considerada a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas. Estruturalmente, o romance caracteriza-se pela pluralidade da ação, pela coexistência de várias células dramáticas, conflitos ou dramas.

Reis e Lopes (2002) afirmam que o romance é, a par do conto, ou da epopeia, um gênero narrativo de larga projeção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção, por parte de seus seguidores que, sobretudo a partir do século XVIII, fizeram dele o mais importante dos gêneros literários modernos. O romance tem revelado uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática, afirmando-se como fenômeno multiforme.

Segundo Lukács (2003), a poesia épica abre-se para o romance. Um dos aspectos de transformação é a construção pela forma da prosa e a maneira de representação da qual o romance é investido. A epopeia clássica se constitui de uma narrativa literária de caráter heroico e grandioso, abordando aspectos sociais e culturais; no entanto, o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, ou seja, trabalha com uma narrativa moderna voltada não a uma totalidade específica, mas a uma totalidade individual, voltada para o próprio indivíduo.

O romance moderno se diferencia da grande épica, quando institui a forma da prosa, assim, as narrativas épicas se constituíam somente de textos metrificados. Já o romance abarca, em seu aspecto estrutural, a prosificação, em que as necessidades contextuais exigem da literatura moderna outra forma de composição, mais aberta aos anseios culturais. A prosa, portanto, trabalha com a estrutura de parágrafos que podem ser ou não lineares, no sentido da liberdade de

se narrar os fatos; pode digredir, avançar o tempo, retomar o passado, quanto manter uma singularidade.

Outro aspecto relevante é a temática; o texto épico está no âmbito do maravilhoso, narra fatos relacionados a heróis de alta psique, deuses que ordenam o destino do homem. No romance, a temática gira em torno de aspectos comuns da sociedade, tem uma totalidade abstrata, em que o caráter universal da personagem, do ambiente está ligado aos fatores sociais emergentes, o objetivo do romance não é narrar fatos grandiosos.

Para Lukács (2003), a personagem na epopeia está subscrita nos atos heroicos, conta-se sempre a história de um herói de alta psique, inteligente, ardiloso, que transita entre o ser sobrenatural e o terrestre. O romance se propõe a retratar a personagem empírica, o homem comum da sociedade, ou seja, na construção da personagem do romance se leva em consideração o indivíduo densificado, porém, contextual.

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a sua totalidade oculta da vida. A intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicológica dos heróis romanescos, que buscam algo e o simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só o fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou das normas.

Lukács (2003) destaca, ainda, que a epopeia ou é o mundo puro infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada, ou então é a perfeita teodiceia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal.

Já o processo segundo a qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho simplesmente existe, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento, e, posterior à conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a

discrepância entre ser e dever ser não é esperada, e tão pouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola; a esfera vital do romance só é possível alcançar o máximo de aproximação, numa profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida.

Ainda conforme Lukács (2003), a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. A relação entre ideia e realidade revolve-se na configuração puramente sensível, não restando entre elas nenhum espaço vazio de distância que tenha de ser preenchida pela sabedoria consciente do escritor, essa sabedoria pode resolver-se, portanto, antes da configuração, pode ocultar-se por trás das formas e não é obrigada a superar a si mesma, como ironia, na composição literária.

O romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbirá ao nada da inessencialidade. O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma e que busca aventuras para por elas ser provada e encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, os heróis da epopeia percorrem uma série de aventuras, mas que vão superá-las, isso nunca é posto em dúvida, os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios.

Lukács (2003) conceitua outro aspecto do romance: a ironia. Para ele, a ironia é a objetividade do romance e a ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem Deus. É a liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade de configuração, capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus que enxerga a pátria utópica e perdida da ideia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo- psicológico, em sua única forma de existência possível; ironia que concebe o demônio no sujeito com essencialidade metassubjetiva e num pressentimento inexprimido, fala de deuses passados e futuros quando narra as aventuras de almas errantes numa realidade inessencial e vazia e que tenta buscar no mundo o que lhe seja adequado. A ironia eleva o romance à forma

representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem com a situação do mundo.

Lukács (2003) afirma que para o romance do século XIX, um tipo de relação entre alma e realidade tornou-se importante: a inadequação que nasce de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida é capaz de oferecer.

Assim, o paradoxo de sua composição histórica, prova que o romance é a forma épica necessária de nossos dias, pois o mundo orgânico e natural da antiga epopeia era, afinal, uma cultura cuja qualidade específica consistia no seu caráter orgânico, ao passo que a natureza posta como ideal experimentada como existente por Tolstói, é imaginada, em sua essência mais íntima, como natureza, e como tal oposta à cultura.

Na sua abordagem sobre o romance, Reuter (2004) afirma que foi preciso passar, em certos casos, do oral das canções para a escrita. Foi preciso, ainda, passar da versificação para a prosa ou escrever diretamente em prosa, e que foi preciso passar da língua culta, a língua latina, para as línguas vulgares. Assim, no começo do século XII, *romance* significa “língua vulgar” e o verbo *romancear* adquire o sentido de “traduzir do latim para o francês”, no século XIII; e de “escrever em francês” no século XIV; portanto, o desenvolvimento do romance está estreitamente ligado ao desenvolvimento da escrita, da diversificação de suas funções e da multiplicação dos leitores da Idade Média a nossos dias.

Para o ensaísta, o romance conquista, entre o final do século XVIII e começo do século XX, sua legitimidade e impõe-se como o gênero mais lido, devido a constituição de um espaço literário e ao desenvolvimento de um público leitor mais diversificado e que reflete, cada vez mais, sobre seus mecanismos. No século XX, o romance parece reinar sem concorrente: a forma literária mais praticada, reconhecida pelas instâncias culturais. Ainda conforme o ensaísta, o romance se desenvolveu através de duas redes de produção, a primeira atingia um público restrito, preocupava-se com a legitimidade, originalidade, a segunda visava a um público mais amplo e diversificado.

As transformações demográficas, econômicas, sociais e técnicas, que modificam o mundo e a existência, não deixam de ter repercussão no romance. A urbanização que se acelera nos séculos XIX e XX, por exemplo, impõe o tema da cidade. Este vai ser trabalhado em diferentes níveis do romance e substitui lugares

tradicionais por um lugar que concentra trajetos espaciais e sociais antes divididos, simboliza de fato a mobilidade social e a aventura social. Permite a descrição de diferentes meios de interpenetração de grupos sociais.

Ainda conforme Reuter (2004), os processos técnicos impõem-se progressivamente nos transportes; desse ponto de vista, é toda uma visão do espaço e do tempo que se modifica. Muda o que é digno de ser narrado, passa-se de crônicas de viagem na França para uma integração do universo e até de outros universos, na ficção. Tais transformações modificaram o espaço-tempo e sua simbolização no romance: velocidade, diversidade e multiplicidade substituíram duração, número limitado e convenções de lugares e permitiram que se refletisse sobre a imbricação entre permanência e novidade. Permanência de temas por um lado e por outro, modificações incessantes: aumento e diversificação dos lugares e meios de locomoção, relativização e confrontação das visões e dos valores, inserção de novas cenas, criação de metáforas, mudança de sentido e figuras antigas e integração de um léxico diferente.

O final do século XIX e começo do século XX conhecerão um crescimento prodigioso da psicologia e depois da psicanálise. Paralelamente, um outro filão romanesco será reativado: o da aventura interior, do indivíduo e da expressão, e isto tomará novas formas; as do fluido, do contraditório, do monólogo interior, da multiplicação das perspectivas.

O romance moderno aperfeiçoou a complicação psicológica das personagens dentro da prevista simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Em decorrência disso, originou o desenvolvimento e exploração de uma tendência constante do romance de todos os tempos.

Desde o século XVIII, os romancistas apreenderam que a noção de realidade é reforçada pela descrição de pormenores, de detalhes, pois cada traço adquire sentido em função de outro, de tal forma que a verossimilhança depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela estrutura e organização do contexto.

O gênero épico sofre, a partir da necessidade da esfera social, uma evolução, e esta permitiu que a literatura abrangesse não somente aspectos relacionados a seres heroicos; o romance moderno assumiu a condição de representar e recriar a realidade a partir dos aspectos cotidianos vivenciais.

Conforme Candido (2004), da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensa-se em enredo, pensa-se, simultaneamente, em personagens, quando pensa-se nestas, pensa-se, simultaneamente, na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino. O enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele e os significados que o animam.

O ensaísta afirma que não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance, e que a leitura deste dependa da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. A personagem é um ser fictício, no entanto, é algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão de uma verdade existencial. Portanto, pode-se dizer que o romance se baseia num certo tipo de relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Para Candido (2004), no romance, pode-se variar relativamente a interpretação da personagem, mas o escritor lhe deu uma linha de coerência fixada, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização.

Molina (2006) destaca que *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, iniciado em 1597 e publicado a primeira parte em 1605, é considerado o primeiro romance, pois antecipa o herói problemático burguês, que busca sentido em um mundo degradado.

Segundo Lukács (2003), Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas.

Dom Quixote, como aliás quase todo o romance verdadeiramente grande, teve de permanecer a única objetivação significativa de seu tipo. Essa mescla de poesia e ironia, de sublime e grotesco, de divindade e monomania ligava-se tão fortemente à posição do espírito existente na

época que o mesmo tipo de estrutura espiritual teria de mostrar-se diversamente, e jamais com a mesma significação épica, em eras diversas (LUKÁCS, 2003, p. 107-108).

Moisés (2001) comenta que o romance firma-se em meados do século XVIII, com o Romantismo, revolução cultural originária da Escócia e da Prússia. O romance encaixava-se perfeitamente com o novo espírito, implantado em consequência do desgaste das estruturas socioculturais, trazidas pela Renascença. Para o estudioso, às configurações de absolutismo até a época em voga, sucedeu um clima de liberalismo, franqueador das comportas do sentimentalismo individualista. Como decorrência, a epopeia, considerada, na linha da tradição aristotélica, a mais elevada expressão de arte, cede lugar a uma forma burguesa: o romance. Assim, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopeia, e constitui-se no espelho de um povo, a imagem fiel de uma sociedade.

O ensaísta afirma, ainda, que o romance passa a servir à burguesia em ascensão, com a revolução industrial inglesa, na metade do século XVIII, tornando-se porta voz de suas ambições e desejos e, ao mesmo tempo, proporciona uma fuga da mesmice cotidiana. Já no século XIX, o romance domina em toda a linha, às vezes confundido com a novela ou dividindo com ela seu poder de influência. Stendhal, o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista, confere dimensões psicológicas modernas ao romance.

No final do século XIX, a literatura russa, que antes vivia à margem do movimento geral de ideias na Europa, irrompe com Dostoievsky, Tolstói, entre outros, dentre os quais, notadamente o primeiro, trouxeram uma problemática e um tipo de análise psicológica em profundidade até a data desconhecidos. A novidade fascinou a Europa, e Dostoievsky erigiu-se em mestre de juma das vertentes do romance moderno, o da prospecção psicológica.

Moisés (2001) destaca, ainda, que, no início do século XX, o aparecimento de Proust, leva mais fundo a sondagem psicológica de Dostoievsky, graças à descoberta da memória como faculdade que apreende o fluxo vital e do tempo como “duração” fora dos limites do relógio ou do encadeamento sucessivo dos fatos, e de Proust nasce a revolução deflagrada no romance moderno. Posteriormente, conta-se uma série de escritores notáveis, como Thomas Mann,

Virgínia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, Robert Musil, William Faulkner, John Steinbeck e outros.

No Brasil, o romance chegou tardiamente: só com Joaquim Manoel de Macedo, com a obra *A moreninha* (1844), começa de vez o seu cultivo entre nós, que passa a ser largamente cultivados.

Segundo o ensaísta, com o Realismo, o romance vive um período de grandeza indiscutível, com Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, entre outros, mas ainda sobre o influxo de correntes europeias. Lima Barreto e Graça Aranha tentam, à luz das doutrinas simbolistas, nacionalizar ainda mais o romance. Mas é com o Modernismo que ele atinge seu destaque observado até hoje. A partir de 1930, surgem alguns nomes de primeira categoria, dentro e fora das fronteiras do país: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira, Cornélio Pena, Guimarães Rosa, Adonias Filho, Autran Dourado, Osman Lins, Clarice Lispector e outros.

Candido (1989) corrobora as afirmações de Moisés ao evidenciar que a partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste” que, segundo ele, transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir por uma posição crítica por vezes agressiva. Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego são nomes destacados desse movimento renovador.

Os decênios de 30 e 40 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade. Na ficção de 50 e 60, nomes como o de Lígia Fagundes Telles e Bernardo Ellis representam a “boa linha média” que caracteriza a ficção brasileira destes anos. Chegando a última fase da ficção brasileira, o ensaísta registra a obra de “alguns inovadores” como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo, percebido desde logo, por um crítico de grande acuidade: Álvaro Lins, mas que só mais tarde seria captado pelo público e maioria da crítica.

Guimarães Rosa alcançou o universal através da exploração exaustiva de um particular que geralmente desaguava em pitoresco transfigurado, tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível

entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro, instaurando a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região.

Segundo Candido (1989), o romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, foi quase tão importante para a prosa quanto para a poesia, *Pedra de sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Afirma que nele, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Clarice Lispector mostrava que a realidade social ou pessoal se justificam, antes de mais nada, pelo fato de produzirem uma realidade própria, com inteligibilidade específica. Portanto, não se tratava mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser, mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.

Clarice Lispector surge no cenário literário brasileiro impactando a crítica com seu discurso existencialista e de introspecção psicológica, diferenciando-se da vertente regionalista abordado até então. Autora de uma vasta obra, Lispector produziu uma diversidade de gêneros: contos, novela, crônicas, entrevistas, os infantis e romances, sendo o último objeto de nossa pesquisa, todos eles resistindo às tentativas de classificações e definições. A grande inovação de Lispector está na materialização do discurso narrativo, utilizando-se de um discurso altamente poético em que os recursos estruturais do gênero lírico se fazem constantemente presentes, a obra clariceana é nomeada pela crítica de “prosa-poética¹”.

Diante do exposto, partiremos, na sequência, para a recepção crítica em torno de seu romance inaugural *Perto do coração selvagem* (1943), *corpus* desta pesquisa.

¹O conceito de narrativa-poética é destacado pelo ensaísta Tadié (1994), no entanto, utilizamo-nos das reflexões do teórico pela abordagem da pesquisadora Maria Eloísa de Souza Ivan, em sua tese de doutorado, defendida em 2015, para compreender melhor o sentido da expressão que, por conseguinte, trata-se uma narrativa em prosa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, havendo nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma de mensagem. Este tipo de narrativa se estrutura em um movimento vertical de superposição e horizontal, de fuga, em que o espaço da narrativa poética está sempre alhures, ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica. Transformando em personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal: sua casca abriga uma revelação que oscila entre o encantamento e a interdição (IVAN, 2015, p. 51).

3Recepção crítica em *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector

Ao movimento Modernista, de 1922, corresponde uma teoria estética, nem sempre claramente delineada e tão pouco unificada, mas que visava, sobretudo, orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. O discurso de renovação literária do Modernismo Brasileiro vai desde a proposta de temas simples, cotidianos até a expressão de pontuação, estruturas lexicais, sintáticas e fônicas, proporcionando uma sensação inovadora, original.

Em sua segunda fase, os artistas modernistas estavam voltados à realidade brasileira em uma tentativa de usar a arte como denúncia social, materializando um discurso que evidenciava uma postura ideológica desses artistas frente à realidade do país que vivia um momento de crise econômica e totalitária com o governo de Getúlio Vargas; assim, houve a incorporação do regionalismo e dos dilemas sociais nas suas produções.

Se na primeira fase havia uma preocupação em consolidar a literatura nacional, por meio de elementos que evidenciassem a identidade brasileira, e na segunda fase, uma necessidade de retratar a realidade social do país, a terceira fase assimila os padrões antecedentes e apresenta inovações estéticas e novas formas de expressão poética. Na ficção, citam-se nomes como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Humberto Sales, João Clímaco Bezerra, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Osman Lins, Gastão de Holanda, Waldomiro Autran Dourado, Rui Santos, Ernâni Sátiro, Antônio Olavo Pereira e, sobretudo, João Guimarães Rosa, reconhecido como um dos maiores escritores brasileiros, pela originalidade de sua prosa-poética e visão de mundo.

Clarice Lispector surge, então, no cenário brasileiro dessa terceira fase do Modernismo, impactando a crítica com seu discurso existencialista e de introspecção psicológica, diferenciando-se da vertente regionalista abordada até então. É também impactante a aparição de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, representando uma renovação na prosa literária vigente, desestabilizando as referências romanescas instituídas até esse tempo.

A artista, em sua estreia, surpreendeu, entre outros fatores, pela intensificação da “prosa-poética”² e pelas inovações formais como, por exemplo, a fragmentação e não linearidade temporal. Assim, *Perto do coração selvagem* aparece como obra inovadora dentro do quadro da produção literária brasileira. Os críticos literários, surpresos com o romance da jovem escritora que surgia, se debruçam sobre sua obra, em busca de parâmetros para classificá-la e é para as vozes desses críticos que dirigimos o nosso olhar.

3.1 Clarice Lispector e *Perto do coração selvagem*: esboço de uma “Fortuna Crítica”

Segundo Sá (1979), pode haver uma “distância estética” entre o horizonte de expectativas do público e a obra em que aparece. Sua recepção pode ter uma ‘mudança de horizonte’, porque ela contraria experiências habituais ou porque conscientiza o leitor de experiências não expressadas ainda. Tal distância estética pode ser objetivada com base no espectro de reação do público e dos juízos da crítica militante: sucesso imediato, recusa ou surpresa, aceitação de alguns, compreensão lenta de outros.

Sá (1979) destaca que a experiência da leitura pode obrigar o leitor a uma nova percepção de vida. O horizonte de expectativa da leitura é diferente do horizonte de expectativa da realidade social, não só porque contém experiências realizadas, mas porque antecipa possibilidades não realizadas, amplia, como novos anseios, escopos e exigências, às margens do comportamento social. A obra literária pode romper o automatismo da experiência cotidiana, colocando o leitor em confronto com uma nova realidade, que não pode ser compreendida, em relação a seu horizonte de expectativa. Em presença de nova realidade, ainda estranha, o leitor precisa procurar em si mesmo as perguntas que lhe proporcionem uma renovada percepção do mundo e do problema humano, a que se destina a obra literária. A tarefa da literatura deve ser buscada onde ela não se reduz a uma arte que apenas representa.

Para a autora, *Perto do coração selvagem*, foi uma “surpresa”, pois raríssimos críticos “adivinharam” a promessa que o livro significava. A crítica se viu num impasse porque estava desaparelhada para penetrar naquele estranho e

² Vide nota 1 p. 26.

complexo universo romanesco. “Os aparelhos críticos, acostumados a medir a tensão de um naturalismo que sobrevivia tranquilamente horizontal, não estavam capacitados para falar daquele mundo de problemas que se levantavam verticalmente” (PORTELA apud SÁ, 1979, p. 294).

O *Diário Crítico*, de Sérgio Milliet, é o primeiro dentre os documentos importantes para avaliar a receptividade da crítica brasileira à obra de Clarice Lispector. Sá (1979) afirma que Sérgio Milliet soube reagir à estreia da ficcionista e no 2º volume, que reúne artigos de imprensa de 44, no dia 15 de janeiro, escreve:

Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria (MILLIET apud SÁ, 1979, p. 27).

Sá (1979) afirma que o crítico ia enterrar o volume na estante, quando, acordada a consciência profissional, lê ao acaso a página 160 e a considera excelente: “sóbria e penetrante”. A continuação da leitura não o decepciona. A linguagem envereda por inesperados atalhos, atinge o poético, usa soluções inéditas, sem cair no hermetismo ou nos modismos modernistas. Outras observações do *Diário Crítico*, escritas em março de 44, aludem à capacidade que tem a escritora de dar vida própria às palavras, emprestando-lhes um conteúdo inesperado. “Não as domina mais, então elas é que tomam conta dela” (MILLIET apud SÁ, 1979, p. 27). Isso, porém, lhe é atribuído como qualidade. É característica da poesia.

Álvaro Lins publica um artigo intitulado “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” acerca de *Perto do coração selvagem* em fevereiro de 1944. Situa o livro na categoria que ele chama “literatura feminina”. O crítico atribui a presença visível e ostensiva da personalidade da autora, aplicando ao romance moderno uma forma de ficção que une o sentimento poético à capacidade de observação: “o realismo mágico”. No artigo, Álvaro Lins situa a obra *Perto do coração selvagem* como um romance original nas letras brasileiras, embora não seja na literatura universal:

Não tenho receio de afirmar, todavia, que o livro da senhora Clarisse Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno

romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o dominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino. [...] A realidade não fica escondida ou sufocada, porém levada aos seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação (LINS apud SÁ, 1979, p. 33).

Para Sá (1979), o romance de Clarice Lispector provoca, pela novidade, uma surpresa perturbadora e afirma que o crítico Álvaro Lins não lhe nega a plena consciência da escolha de seus meios de expressão. Lispector rejeita a forma tradicional do romance, como possível desfiguração de sua pessoal concepção do mundo. Tendo Álvaro Lins lido o romance duas vezes, nos transmite sua impressão de que não estava realizado, de que estava completa e inacabada a sua estrutura como obra de ficção. A ensaísta destaca que, informado que a escritora estreante é jovem, reconhece-lhe precoce amadurecimento, um poder de inteligência acima de sua idade, mas denuncia a falta de experiência vital, experiência que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista.

A crítica de impressões, segundo Sá (1979), está hoje superada. *Perto do coração selvagem*, que termina com a viagem da protagonista, não tem realmente um enredo fechado. Joana continua o seu itinerário, desconhecido para ela, desconhecido para nós. Pode-se compreender, à distância, o dilema enfrentado por uma crítica impressionista, que percebe a originalidade, mas não consegue situá-la. Refugia-se, então, no alibi da idade da autora, de sua falta de experiência humana. Não ocorreu a Álvaro Lins que um romance novo, fora dos moldes tradicionais, como ele mesmo reconhece, recusaria uma trama com início, meio e fim e poderia terminar com um longo monólogo da protagonista, aberto para as possibilidades que oferece a cavalgada no cavalo novo, à procura do selvagem coração da vida.

Sá (1979) comenta que a segunda edição, publicada em 1963, chamada “edição popular”, saiu com uma significativa nota da editora, que evidenciava a importância da reedição da obra lançada há vinte anos, em uma tiragem pequena e que, ainda que tida por muitos como a obra-prima de Clarice Lispector, era desconhecida pelos leitores da época. A distância entre as edições foi

encurtando, a terceira lançada após seis anos, a quarta com intervalo de três e a quinta com intervalo de dois.

Segundo Candido (1977), nos romances que se publicavam todos os dias, pode-se dizer sem medo que não se encontrava a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão e, por maiores que fossem, os romancistas se contentavam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima suprisse a rudeza do material. Raramente, era dado encontrar um escritor que, como Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou Mário de Andrade de *Macunaíma*, procuravam estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, o crítico afirma ter um verdadeiro choque ao ler o romance “diferente” que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até então completamente desconhecida para ele.

Para o ensaísta, o romance de Lispector foi uma tentativa impressionante de levar a nossa língua a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.

[...] mesmo na craveira ordinária do talento, há quem procure uma via mais acentuadamente sua, preferindo o risco da aposta à comodidade do ramerrão. É o caso de Clarice Lispector, que nos deu um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna, já qualificada de ‘ingenuamente naturalista’ por um crítico de valor em frase que me parece exagerada. Poder-se-ia dizer com mais justeza que os escritores brasileiros se contentam em geral com processos já usados, e que apenas um ou outro se arrisca a tentativas mais ousadas (CANDIDO, 1977, p. 127).

Candido (1977) afirma que a autora colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Ainda conforme o ensaísta, para Lispector, a

meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem.

Candido (1977) destaca que o ritmo de Clarice é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho. A narrativa se desenvolve, a princípio, em dois planos, alternando a vida adulta com a infância da protagonista. A sua existência presente possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos, que sentimos conscientes e escolhidos, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele em um ritmo caprichoso de duração interior.

De tal estofa são feitas as grandes obras. O livro da sra. Clarice Lispector não o é, certamente. Todavia, poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em grande parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização (CANDIDO, 1992, p. 102).

Para Nunes (1995), *Perto do coração selvagem* (1943), que assinalou a estreia de Clarice Lispector, impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram, no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30. Embora seja a experiência interior o seu âmbito, embora tenha no aprofundamento introspectivo o princípio mesmo de seu dinamismo, *Perto do coração selvagem* já se desliga da visão objetivista dos estados d'alma. O ensaísta afirma que nele encontramos aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma só experiência interior mutável, que podemos compreender à luz de uma "enfocação microscópica

aplicada à vida psíquica”, sem que isso signifique, contudo, que a narrativa vise a análise de caracteres e a fixação de tipos.

Este livro abria de fato um novo caminho para a nossa literatura, na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade. Desse centro mimético, responsável pela ficção introspectiva dos romances e contos de Clarice Lispector – desse centro graças ao qual a experiência interior alça-se ao primeiro plano da criação literária –, parte o eixo preliminar e direcional do desenvolvimento da obra de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p. 14).

Rosenbaum (2002) afirma que Clarice Lispector continua sendo até hoje uma experiência, no limite, indecifrável, seja para o seu público cativo, seja para os que dela se aproximam pela primeira vez. A artista fez de seus textos um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas sociais, obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando, sob o verniz do cotidiano, um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis. Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramento, classificações e definições.

Nesse rápido percurso pela fortuna crítica da obra inaugural de Lispector foram destacados apenas os textos mais discutidos no que diz respeito à recepção crítica de *Perto do coração selvagem* e da autora. Contudo, faz-se necessário dizer que muito já se discutiu sobre a autora e a obra, tendo, portanto, uma vasta fortuna crítica com inúmeras dissertações de mestrado e teses de doutorado que discutem a apresentação e o fazer literário clariceano.

Compreender os mecanismos de construção da poética clariceana, mais especificamente aqueles presentes em *Perto do coração selvagem* (1943), comprovando-se se o estilo inaugural de Clarice Lispector se mantém ao longo de sua trajetória literária, ou seja, se os temas e as figuras se repetem na poética da artista são os passos finais a serem apresentados por esta pesquisa.

4 Para uma poética clariceana: *Perto do coração selvagem* e o fazer literário clariceano

De acordo com Gotlib (2013), Lispector afirma que o romance inaugural foi escrito com muita dificuldade, devido a sua incapacidade de registrar, no dia seguinte, as ideias que lhe surgiam no dia anterior. A escritora afirma, em um de seus depoimentos, ter levado cerca de cinco anos para escrever o romance.

Gotlib (2013) comenta que a obra inaugural de Lispector reúne títulos da primeira parte colocados antes, entre ou após reticências, e capítulos que se seguem alternando tempo presente e passado na construção da personagem Joana, desde a sua infância até a maturidade; personagem esta que provoca e incomoda o leitor, já que Joana é focalizada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade.

A obra *Perto do coração selvagem* guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, uma vez que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de “vozes”, ou perspectivas narrativas em que a voz do narrador heterodiegético³ e de onisciência se mistura à voz de Joana materializada ora em discurso indireto livre⁴, ora em monólogo interior⁵, perspectivas narrativas que, conforme dito anteriormente, estruturam o discurso clariceano da primeira à última obra.

No que se refere às reticências destacadas por Gotlib (2013), recorreremos a Cunha e Cintra (2013), que afirmam que o uso desse tipo de pontuação indica uma interrupção e podem ser utilizadas em diversos momentos, tais como: para indicar quando o narrador ou a personagem interrompe uma ideia que começou a exprimir; para marcar suspensões provocadas por hesitações, surpresa, dúvida ou timidez de quem fala; para assinalar inflexões de natureza emocional; para indicar que a ideia que se pretende exprimir não se completa como

³Narrador heterodiegético: Designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Na tradição literária ocidental, o narrador heterodiegético constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativo e qualitativo coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance (REIS; LOPES, 2002, p. 124).

⁴Discurso Indireto livre: O discurso indireto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia. Note-se, por fim, que uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem pode criar ao leitor dificuldades de interpretação, nomeadamente no que toca à identificação da focalização (REIS; LOPES, 2002, p. 321).

⁵Monólogo interior: É a forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens. Implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o dizer do monólogo interior para o fluxo da consciência. Este é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um desenrolar ininterrupto dos pensamentos das personagens ou do narrador (LEITE, 2004, p. 66-68).

término gramatical e que deve ser suprida com a imaginação do leitor e usam-se, ainda, antes de palavras ou de expressão que se quer realçar.

Bechara (2009) afirma que os usos das reticências denotam interrupção ou incompletude do pensamento, ou porque se pretende deixar suspenso, ou porque os fatos se dão com um espaço de tempo intercalar. Segundo o gramático, postas no fim do enunciado, as reticências dispensam o ponto final. Na transcrição de um diálogo, as reticências indicam a não resposta do interlocutor.

Em *Perto do coração selvagem* (1943), o uso das reticências, levando-se em conta as reflexões propostas pelos estudiosos, nos possibilita considerar a intenção da autora em destacar os capítulos marcados pela pontuação, evidenciando-se que a ideia a ser exprimida nesses capítulos não se completa, devendo ser completada pelos leitores ou, ainda, evidenciar a intenção em deixar suspensas as situações a serem apresentadas. Contudo, é fato que o leitor é peça fundamental na construção poética clariceana. Os capítulos denominados “O pai”, “A mãe”, “A tia”, “O banho” e “Otávio”, todos pertencentes à primeira parte do livro, podem, nessa perspectiva, apontar para a importância dos acontecimentos, personagens e situações apresentadas, como se as relações ou situações vividas não tivessem sido concluídas, permanecessem em aberto, contando com o leitor para erigir os sentidos que no texto afloram.

Entre os temas constantes da poética clariceana, destaca-se o fazer literário que, embora não esteja tão explicitamente apresentado em *Perto do coração selvagem*, como em outras obras, é um recurso estilístico perceptível também aqui, desde essa primeira obra:

[...] A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis. Porque não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela. Purifiquei-me um pouco e terei a massa desses seres que se guardam atrás da chuva. Nesse momento minha inspiração dói em todo o meu corpo. Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. E em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela (LISPECTOR, 1998, p. 67-69).

Pelo fragmento acima transcrito, é possível perceber a valorização da palavra, dessa palavra que nomeia e constitui existência, dessa palavra poética,

plurissignificativa, simbólica, carregada de sentidos das quais emana o fazer poético da artista.

Os símbolos também são traços marcantes na poética clariceana e estão presentes desde o seu romance de estreia. Ao considerar a simbologia dos capítulos “O banho”, “Otávio” e “A viagem”, percebe-se a força da palavra simbólica emanada da obra.

Lexikon (2004, p. 32) define o banho como um processo de purificação, de renovação, de renascimento e como expressão de uma tentativa inconsciente de retorno ao útero.

O capítulo que recebe tal nome tem importância fulcral dentro do romance, marcando uma série de mudanças na vida da personagem Joana. Primeiro, a personagem coloca, “cuidadosamente”, um livro embaixo do braço e, ao ser indagada pela tia, afirma ter roubado sim, “porque quis”, e afirma que roubará quando quiser e que não há mal nenhum em tal ato. A tia empalidece e encontra nesta atitude um motivo para justificar uma vontade já existente, de livrar-se da menina. Em um diálogo com a tia, o tio de Joana diz: “Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado a Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Em resposta, a tia da menina evidencia: “– É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente!” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Os dois decidem, então, mandá-la para o internato, sendo “O banho” momento que marca sua chegada nesse lugar. Joana morava com os tios, pois já era órfã de mãe e, depois, perde também o pai. O ato transgressor cometido pela menina era visto por ela como natural e aceitável, provavelmente, o direito a um sim diante de tantos não que a vida lhe dera... ou, talvez, desejasse um olhar mais atento sobre si, que, se não viesse pelo amor, que viesse pela rejeição, mas que viesse.

Tais considerações tornam-se possibilidades de interpretação ao observamos fragmentos pertencentes a esse capítulo:

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro (LISPECTOR, 1998, p. 65).

[...] Mergulho e depois emergo, como das nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim - Onde foi que eu já vi uma lua alta no céu, branca e silenciosa (LISPECTOR, 1998, p. 67)?

Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida? - Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma (LISPECTOR, 1998, p. 69).

O imergir na banheira, como no mar, denota o renascimento da personagem para a nova fase que se inicia. O monólogo interior, evidente nos fragmentos, mostra-nos a constante busca pelo autoconhecimento e pela descoberta do novo vivido pela personagem. Trata-se de um momento de novas possibilidades e novos horizontes de expectativas. Joana está sempre em busca e à procura de algo que nunca alcança. Enquanto os dois primeiros fragmentos destacam a Joana menina descobrindo o prazer no próprio corpo, no descobrir-se, o último nos revela a Joana adulta com seus questionamentos e a busca por si mesma.

No capítulo denominado “Otávio”, somos remetidos ao casamento vivido pela personagem Otávio e a protagonista Joana. O casamento, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 197), é símbolo da união amorosa do homem e da mulher e em um sentido místico, simboliza a origem divina da vida, da qual a união do homem e da mulher não é, senão, canais transitórios. Observando a face religiosa da significação do casamento, percebe-se a união de dois corpos que se tornam uma só carne. O que acontece entre Otávio e Joana, porém, é a junção de dois corpos que não se tornam uma só carne, é um não casamento, uma não realização, afinal cada um continua sendo só, voltado apenas para si mesmo.

Em *Perto do coração selvagem*, Joana tem seu casamento desfeito, não tem filhos, que poderiam ser, ou seja, aqui também há a incompletude, o vazio que não se desfaz; fruto deste, e nos capítulos seguintes, como em “O homem”, “O abrigo no homem” e “A partida dos homens”, Joana, embora se envolva com um outro homem, um desconhecido, tem essa relação suspensa:

No dia seguinte ela recebeu um bilhete do homem, despedindo-se. [...] Agora de novo um círculo de vida que se fechava. E ela na casa quieta e silenciosa de Otávio, sentindo sua ausência em cada lugar onde no dia anterior ainda haviam existido seus objetos e onde agora havia um vazio

ligeiramente empoeirado. Bom que não o vira sair. E bom que, nos primeiros instantes, ao notar dolorosamente a sua partida, julgara ainda possuir o amante. ‘Ao notar a partida de Otávio...?’ – Pensou ela. Mas por que mentir? Quem partira fora ela mesma e também Otávio o sabia (LISPECTOR, 1998, p. 186-187).

Os “círculos de vida que se fecharam” evidenciam o constante abandono vivido pela personagem Joana: primeiro a perda dos pais; depois o abandono dos tios, que a levam para o internato; o abandono de Otávio, que a deixa para juntar-se a Lídia; e, por último, o abandono do homem que surge após Otávio.

Após as constantes “perdas”, Joana decide realizar uma viagem, no capítulo intitulado “A viagem”. Tomando o sentido desse vocábulo, segundo as considerações de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 951), temos a significação apontada para a busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. Neste capítulo, observamos fragmentos como:

Agora os pensamentos já se solidificam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbuciava dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranquilizava seu rosto máscara lisa e de olhos vazios. Das profundezas a entrega final. O fim (LISPECTOR, 1998, p. 199)...

[...] eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo que eu for será sempre onde haja uma mulher com o meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos que basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1998, p. 201-202).

Os fragmentos acima revelam os “grandes perigos” pelos quais passou Joana em sua busca de si, do autoconhecimento e o intenso desejo de romper com todos os nós existentes dentro dela, a começar por uma intensa e dolorida solidão,

tema constante da poética clariceana. Neste momento, a personagem toma consciência de tudo o que passou e, mesmo que algo balbucie dentro dela, sente-se pronta para o seu caminho em direção à morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso, pronta para levantar-se forte e bela como um cavalo novo, ou seja, a morte é o destino final de todos nós, porém, sem medo é a certeza de se estar preparada para o que vier, até para o desconhecido e, ainda mais, livre para viver essa experiência, livre, como um cavalo novo que corre solto.

A busca por uma verdade interior, pela descoberta de si mesmo, são temáticas e símbolos que percorrem a vida de Joana, a qual busca, incessantemente, encontrar-se, conhecer-se, pertencer, sendo estes questionamentos da condição humana. Com efeito, os questionamentos propostos pela personagem Joana denotam a atemporalidade da obra inaugural de Lispector, e ratificam a permanência dos mesmo ao longo da trajetória da artista.

Olho pela janela e a única verdade, a verdade que 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 (LISPECTOR, 1998, p.21).

A janela nos revela a abertura para a luz, para a verdade, para o novo. A personagem abre a janela e evidencia que a única verdade que pode apresentar é de que vive. Quanto a quem é, segue um mistério. É da condição humana a constante busca por si mesmo, o quem eu sou é arcaico, é bíblico, desde Moisés, é da condição humana e também percorre toda a poética clariceana.

Outro recurso estilístico utilizado por Lispector é o recurso do *flashback*. Segundo Moisés (2004), *flashbacks* são as interrupções na sequência temporal de um filme, peça de teatro ou narrativa, para inserir um relato de eventos passados, suspendendo, de forma instantânea, o presente da ação.

Perto do coração selvagem (1943) constrói-se em torno da experiência interior da personagem protagonista Joana. Nunes (1995) afirma que os episódios da primeira parte da obra, sem traço de intriga ou enredo, fundem lembranças e percepções momentâneas, ideias gerais abstratas e imagens. Sua infância é apresentada de forma “fragmentada” ao evidenciar momentos como a orfandade, a

figura do pai que falece quando Joana ainda é muito jovem, a tia por quem sente profundo incômodo. Na puberdade, “a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se num espelho” (NUNES, 1995, p. 19).

A alternância dos tempos passado e presente são constantes no romance, ora Joana contempla lembranças da infância, ora nos transporta para o universo adulto o qual está inserida. O constante retorno ao passado, vivido pela personagem Joana, pode ser compreendido pela busca por momentos mais felizes; por vezes, volta-se ao passado por não ser feliz no presente. Na obra, não há linearidade de tempo, e pode-se dizer que a ação é muito mais interiorizada e o tempo predominante é o psicológico, traço que também se mostra constante na poética clariceana: destacando-se aqui, também como referência, o conto “Os desastres de Sofia”, do volume de contos *A legião estrangeira* (1964), em que a alternância dos tempos e a não linearidade constroem o rememorar da infância da personagem Sofia, já adulta, e também no conto “Amor”, da obra *Laços de família* (1960), como também na obra *A paixão segundo GH* (1964), em que predominam o tempo psicológico e a ação interiorizada.

Na poética clariceana, o espaço exterior tem importância secundária, a narrativa concentra-se no espaço mental das personagens, materializando-se como ambiente simbólico. Nunes (1995) destaca que o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico opõe-se ao tempo físico da natureza e nele a percepção se faz, ora em função do passado ora em função de projetos futuros, sendo a mais óbvia expressão temporal humana.

[...] o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 1995, p. 25).

Segundo Soares (2004), toda narrativa desenrola-se dentro do fluxo do tempo, pois este se organiza como sucessão de palavras e frases, que podem apresentar os fatos cronologicamente ou não. Acerca da construção do tempo psicológico, a ensaísta afirma que este pode narrar em muitas páginas o que tenha acontecido em poucos minutos, o que permitiria ao leitor a percepção do tempo

interior. Um dos recursos utilizados nos romances contemporâneos é o monólogo interior; este não tem intervenções e se diferencia do monólogo tradicional por apresentar o que há de mais íntimo na personagem, mais próximo ao que, em psicologia, denomina-se fluxo de consciência.

Os fragmentos abaixo evidenciam, como em muitos outros momentos da narrativa, o monólogo interior presente na obra de Lispector:

Deus, vinde a mim não para me salvar, a salvação estaria em mim, mas para abafar-me com tua mão pesada, com o castigo, com a morte, porque sou impotente e medrosa em dar o pequeno golpe que transformará todo o meu corpo nesse centro que deseja respirar e que se ergue, que se ergue... o mesmo impulso da maré e da gênese, da gênese! o pequeno toque que no louco deixa viver apenas o pensamento louco, a chaga luminosa crescendo, flutuando, dominando (LISPECTOR, 1998, p. 200).

Em um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento (LISPECTOR, 1998, p. 201).

A personagem Joana pede que Deus vá ao seu encontro para abafar-lhe com sua mão pesada, com o castigo, com a morte, pois ela sente medo de romper e dar o passo que mudará toda a sua vida. Sente medo do desconhecido da vida. “Viver é perigoso”, já dizia Rosa, viver exige coragem; morrer é só um instante. Quer que Deus a recolha quando tudo for sólido e completo, quando dentro dela só houver conhecimento. Joana quer, enfim, ser livre, e um dia ela conseguirá sua liberdade ao romper todos os nós, e quando em seu corpo habitar só a verdade; porque, muitas vezes, a nossa verdade é tão intensa e dolorida que não somos corajosos o suficiente para enfrentá-la. Joana busca encontrar o mais íntimo de si mesma e conhecer sua verdade interior, assim ela estará pronta para a morte sem medo.

Lispector utiliza-se do monólogo interior como forma de expressão da consciência da personagem, como forma de dissecar a alma humana e deixá-la falar sem intermediações. Como evidencia Leite (2004), trata-se de um desenrolar ininterrupto dos pensamentos das personagens. O monólogo interior é a forma direta e clara da apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens. Implica um aprofundamento maior nos processos mentais. A radicalização dessa sondagem

interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o dizer do monólogo interior para o fluxo da consciência. Este é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica em que parece manifestar-se diretamente o inconsciente.

Experiência marcante em *Perto do coração selvagem*, o monólogo interior é um recurso utilizado por Lispector, o qual contribui para a construção da atmosfera introspectiva, traço marcante do estilo clariceano da primeira à última obra.

Para Rosenbaum (2002), embora a narração seja em terceira pessoa, o mundo interno da personagem é trazido para o leitor como se fosse revelado pela própria protagonista, pois o narrador não se distancia do que mostra; ele acompanha em detalhes as menores oscilações do olhar infantil de Joana:

A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E eu estou no mundo solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de mundo, do tempo, de Deus. [...] Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. [...] – Estou me enganando preciso voltar. Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra (LISPECTOR, 1998, p. 67).

Onde está imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda. Procurar tranquilamente admitir que talvez só a encontre se for busca-la nas fontes pequenas. Ou senão morrerei de sede (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Os fragmentos destacados evidenciam o sentimento que ultrapassa a liberdade, desejado pela personagem Joana e evidencia que a própria vida, a mais profunda, talvez ela só encontre se buscá-la em fontes pequenas. Nos pequenos detalhes é que podem estar o sentido da vida. Os trilhos invisíveis fazem parte da vida de todos nós, que vivemos em sociedade, são as amarras que nos prendem.

Nos fragmentos acima, percebe-se o emprego da primeira pessoa do singular, não havendo quaisquer vestígios de interferência do narrador/autor, o diálogo é direto e a ausência deste narrador empodera a personagem, que se impõe, afastando o narrador daquele momento.

Ainda merecem destaque mais dois fragmentos:

[...] Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação. E sua ligação com a terra era tão profunda e sua certeza tão firme – de quê? de quê? – que agora podia mentir sem se entregar (LISPECTOR, 1998, p. 99).

De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin-dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelha sobre as casas... Deus, o que era aquilo senão ela mesma? mas quando? não, sempre (LISPECTOR, 1998, p. 189)...

A incompreensão de si mesma é aspecto marcante na vida de Joana, que busca a aproximação com o coração selvagem da vida, com o desconhecido, com o mistério. Joana percorre toda a sua vida nessa busca constante de descobrir-se, pois essa incompreensão de si mesma é devastadora.

Tais fragmentos evidenciam a interferência do narrador/autor e a descaracterização da personagem Joana, embora o faça de maneira periférica, conservando suas exaltações, fervores e indagações. O monólogo interior, direto ou indireto, é um traço presente na poética clariceana e perpassa não apenas a obra *Perto do coração selvagem* (1943), mas obras posteriores, como: *A paixão segundo GH* (1964), *A hora da estrela* (1977), contos como “O ovo e a galinha” e “Os desastres de Sofia”, que contemplam a obra *A legião estrangeira* (1964).

Segundo Fiorin (2006), há uma dificuldade em se distinguir os conceitos de texto, enunciado e discurso na obra de Bakhtin, já que ora eles se equivalem, ora eles se distinguem.

Mas o estudioso diz que:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se

manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 181).

Clareando o conceito de interdiscursividade, pode-se ler em Fiorin (1994) que este é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro, reconhecendo neste processo a possibilidade de duas manifestações: a citação e a alusão. Na poética clariceana, conforme atestamos ao longo dessa pesquisa, temas e figuras se repetem, sendo possível ao leitor percebê-los intercambiados tanto na leitura dos romances, quanto dos contos, das crônicas e até mesmo na correspondência da artista.

Contudo, há, ainda, que se acrescentar aqui, um outro aspecto bastante interessante e que confirma o estilo da autora, que é o diálogo não apenas entre temas e figuras, mas também entre os seus próprios textos e o qual Walnice Galvão (1996) nomeou como *transmigração auto-intertextual*:

Observa-se no conjunto da obra de Clarice Lispector um curioso fenômeno, bastante peculiar, a que se poderia chamar transmigração auto-intertextual. Com esse abuso polissilábico pretende-se apenas indicar que seus textos são dotados de mobilidade e que o leitor pode reencontrá-los onde menos espera. Uma crônica já publicada vai aparecer integrada a um conto independente, um conto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros. Esse moto-contínuo em metamorfose já foi detectado pela crítica, aguardando novos estudos (GALVÃO, 1996, p. 11).

Essa “transmigração auto-intertextual”, destacada por Galvão (1996) na poética clariceana, é reconhecida pelos estudiosos das reflexões bakhtinianas como o processo de intratextualidade, em que se estabelece o diálogo do autor (a) com seus próprios textos.

Temáticas que envolvem a busca de si mesmo; o amor; o ódio; a morte; a relação eu/outro; o fazer literário são marcas da poética clariceana. No romance inaugural de Lispector, a busca por si mesma marca a experiência de Joana.

Pelo exposto, percebemos que diversos instrumentos e fenômenos literários perpassam a poética clariceana. O estilo e o fazer literário clariceano nos foi apresentado em obras publicadas tanto em vida quanto postumamente. Da primeira obra, *Perto do coração selvagem* (1943) à última, *Um sopro de vida* (1978),

percebemos o arranjo e a preocupação da artista em produzir textos que incomodassem o leitor; que provocassem o leitor “satisfeito de si”; que não oferecem respostas prontas, mas muito pelo contrário, nos colocam diante da grande questão que é o desafio de viver, mais ainda, convier, marcado por um estilo único e inconfundível, ou seja, os temas e as figuras se repetem na poética da artista.

5 Considerações finais

Chegando ao final desta pesquisa, acreditamos ter cumprido com o tema proposto: verificar como se dera a recepção crítica à obra *Perto do coração selvagem*, 1943, obra inaugural de Clarice Lispector, e se o estilo inaugural da autora se mantém ao longo de sua trajetória literária.

Para Nunes (1995), embora seja a experiência interior o seu âmbito, embora tenha no aprofundamento introspectivo o princípio mesmo de seu dinamismo, *Perto do coração selvagem* já se desliga da visão objetivista dos estados d’alma. A obra, que assinalou a estreia de Clarice Lispector, impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram, no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30.

Para Candido (1977), o romance de Lispector foi uma tentativa impressionante de levar a nossa língua a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.

Apesar de termos destacado apenas os textos mais discutidos no que diz respeito à recepção da obra inaugural de Lispector, ressaltamos que há, ainda, muito que se dizer sobre sua estreia, tendo, portanto, uma vasta fortuna crítica em torno de sua poética, com inúmeras dissertações de mestrado e teses de doutorado que discutem o fazer literário clariceano.

Ao longo da leitura analítica, verificamos a importância da palavra como forma de expressão, e, principalmente, os recursos da palavra simbólica que

Lispector se utiliza para a composição do romance. O banho, o mergulho, a janela, a viagem entre outros símbolos, representam a constante busca pelo pertencimento.

Assim, conforme é mostrado na leitura analítica, temáticas que envolvem a busca de si mesmo, o amor, o ódio, a morte, o crime e a culpa, o bem e o mal, o castigo, o pecado, são marcas da poética clariceana, que permanecem desde a primeira até a última obra.

Não temos a pretensão de considerar como encerradas as possibilidades de leitura do tema proposto, este é apenas um caminho, pois Clarice Lispector se renova a cada ato de leitura. Lispector, por meio de suas obras, nos permite olhar com outros olhos para os questionamentos acerca da condição humana, provoca-nos estranhamentos e exige-nos um debruçar intenso. Fica aqui o convite para a leitura de nosso objeto de análise, a obra *Perto do coração selvagem*, romance inaugural de Lispector e, também, às outras obras da escritora, pois o mergulho é profundo, intenso e apaixonante, mas emergimos modificados.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CANDIDO, A; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: Modernismo história e antologia. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

CANDIDO, A. *etal.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.

_____. **Brigada ligeira, e outros escritos**. 3. ed. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

_____. No começo era de fato o verbo. In: _____. LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H. Edição crítica**. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. São Paulo: Allca XX, 1996.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Gramática do português contemporâneo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: _____. BARROS, D.L.P; FIORIN, J.L. (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin**. EDUSP, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: LISPECTOR, Clarice. **Os melhores contos de Clarice Lispector**. Seleção de Walnice N. Galvão. São Paulo: Global, 1996.

GOTLIB, Nádia B. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: Ática, 2010.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. **Um narrador e sua criatura**: uma leitura do duplo em **Um sopro de vida**, de Clarice Lispector. São Paulo, 2015. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/SP.

_____. **A crônica como arena de debate na poética clariceana**. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/MARIA_IVAN.pdf> Acesso em: 20 de junho de 2015.

_____. O leitor e o texto: o diálogo possível. In: _____. **Revista científica da Fundação Educacional de Ituverava**. Ituverava, NUCLEUS. 2005, p. 103-112.

_____. **A hora da estrela**: uma narrativa especular. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Araraquara/SP.

LEITE, Lígia Chiappini. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

_____. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Um sopro de vida: pulsações.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** São Paulo: Duas Cidades;34, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I.** 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** Tradução de José Geraldo Couto. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Almedina, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance.** Tradução de Angela Bergamini *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector.** São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto.** 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Afonso R. **Análise estrutural de romances brasileiros.** 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Modernismo brasileiro: os futuristas e vanguardas europeias.** 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.