

Anna Viana Salviato

## **PERTO DO CORAÇÃO DE CLARICE**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito para a  
obtenção do Grau de Bacharelado em  
Letras – Língua Portuguesa e  
Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Tereza  
Virginia de Almeida.

Florianópolis

2016



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Salviato, Anna Viana

Perto do coração de Clarice / Anna Viana Salviato ;  
orientadora, Tereza Virginia de Almeida - Florianópolis,  
SC, 2016.

83 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão. Graduação em Letras Portugêses.

Inclui referências

1. Letras Portugêses. 2. literatura brasileira. 3.  
crítica literária. 4. Clarice Lispector. 5. perto do coração  
selvagem. I. Almeida, Tereza Virginia de. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Portugêses.  
III. Título.





UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



## “PERTO DO CORAÇÃO DE CLARICE”

**Anna Viana Salviato**

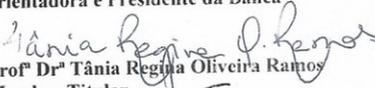
Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de

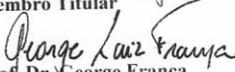
### **BACHAREL EM LETRAS**

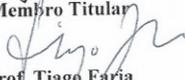
e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras - Habilitação  
Bacharelado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa  
da UFSC.

**Banca Examinadora:**

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tereza Virginia de Almeida  
Orientadora e Presidente da Banca

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos  
Membro Titular

  
Prof. Dr. George França  
Membro Titular

  
Prof. Tiago Faria  
Membro Suplente



À Joyce.



## AGRADECIMENTOS

À prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tereza Virginia de Almeida, que orientou minha trajetória acadêmica, muito além desta monografia. Por extensão, agradeço aos colegas do LabFLOR, pela disponibilidade em me auxiliar nas dúvidas, nas tarefas e nas angústias profissionais.

Aos professores que tive durante a graduação. São todos peças fundamentais para a elaboração do presente trabalho, que é, por sua vez, resultado do conhecimento que pude construir através de reflexões suscitadas pelas aulas, debates e recomendações de leitura.

À minha família, por todo o suporte – em especial, à minha mãe, por ser meu exemplo em todas as esferas da vida.

Aos meus amigos, pela paciência que tiveram durante a escrita deste trabalho e pelo carinho de sempre.

Ao Jean.



*Tudo isso é muito engraçado, só que eu não esperava rir da vida. Como boa eslava eu era uma jovem séria, disposta a chorar pela humanidade... (Estou rindo.)*

(Clarice Lispector em carta a Lúcio Cardoso, 13 de julho de 1941)



## RESUMO

Em 1943, Clarice Lispector publica seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*. Desde sua estreia na literatura, Clarice estabeleceu uma trajetória ascendente enquanto artista até figurar junto aos mais consagrados escritores brasileiros, principalmente entre as escritoras ocidentais do século XX. Interessa à presente monografia a análise da recepção crítica de *Perto do Coração Selvagem* enquanto romance inaugural na tentativa de entender o imediato sucesso que o canonizou. Para realizar este processo, a princípio, me ocupei da análise do romance em sua construção narrativa, evidenciando, no texto, justamente o que aparenta ter saltado aos olhos dos intelectuais à época. Tendo em vista os temas de interesse da esfera literária no contexto socio-histórico em que Clarice Lispector está situada, farei uso de ideias propostas dentro da pós-modernidade para compreender o eco que a literatura de Clarice causa ainda hoje em seus leitores, dentro do que a crítica mais recente tem entendido como literatura neobarroca latinoamericana. Minha principal intenção é identificar o modo como seu romance de estreia proporcionou uma simbiose entre escritora e público, de onde resulta o sucesso de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. crítica literária. literatura brasileira. *Perto do Coração Selvagem*.



## ABSTRACT

In 1943, Clarice Lispector publishes her first novel, *Perto do Coração Selvagem*. Since her debut in literature, Clarice established an ascendant trajectory as an artist until she figured within the most consecrated Brazilian writers, especially among the female occidental writers of the 20<sup>th</sup> century. This monography aims to analyze the critical reception of *Perto do Coração Selvagem* as her inaugural novel, seeking to understand Clarice's immediate success. To complete this process, at first, I will analyze the novel in its narrative construction, evidencing, inside the text, specifically what appeared to be most interesting to the intellectuals at the time. Considering the interests of the literary field in the socio-historical context in which Clarice Lispector is located, I will use the ideas proposed in the called postmodernism to comprehend the echo that Clarice's literature causes presently in its readers, considering the understanding of neo-baroque literature in Latin America by the most recent criticism. My aim is to identify the way her debut novel provided a symbiosis between the writer and the public, the success of Clarice Lispector.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. literary criticism. Brazilian literature. *Perto do Coração Selvagem*.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>1. ORIGENS E RUMOS.....</b>	<b>21</b>
<b>2. A REAÇÃO IMPULSIVA.....</b>	<b>43</b>
<b>3. O FRACASSO FUNCIONAL DA LITERATURA         CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>61</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXO A – Rascunho de revisão datilografado por Clarice.....</b>	<b>83</b>



## INTRODUÇÃO

“Agora, eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto, eu estou morta. Estou falando de meu túmulo”. Assim se despede Clarice Lispector em sua última entrevista, concedida à TV Cultura, em 1977. Como um epitáfio, a gravação inteira só foi divulgada meses após seu falecimento, a pedido da própria escritora. Quais os planos de Clarice para um posterior renascimento? Aonde deveria chegar seu voo de fênix? Mais do que isso: quando, de fato, nasceu Clarice e quando Clarice passou a *ser*?

Tendo essas perguntas como motor de minha pesquisa, o objeto de análise desta monografia é o romance *Perto do Coração Selvagem*, que, em 1943, torna notável o nome de Clarice Lispector, que até então contava com publicações de contos e crônicas, enquanto jornalista de *A Noite*. O tema escolhido dá conta dos principais textos que compõem fortuna crítica produzida desde a publicação do romance até os dias atuais, investigando como se configura a reação do campo intelectual ao impacto da estreia de Clarice.

Meu contato direto com a literatura clariceana é relativamente recente. Durante minha adolescência, recusei as leituras escolares obrigatórias, privando-me principalmente do cânone literário brasileiro. Tornei-me uma leitora rebelde dos clássicos ocidentais estrangeiros, que posteriormente revisei durante a graduação em Letras. Ainda assim, gostava de escrever. E escrevia, principalmente, textos curtos em tom confessional, escrevia porque achava a angústia bela e válida enquanto registro. Decidi, aos dezesseis anos, que iria cursar Letras e aprofundar-me nos estudos literários. Nesse mesmo ano, deixei de lado a leitura dos escritores do século XIX e dos filósofos antigos e descobri a literatura anglófona do século XX. Li Faulkner, e o prazer da descoberta me incitou uma curiosidade intelectual mais profunda; quis estudar seu procedimento. Então li Joyce e Virginia Woolf. Enquanto andava pela escola com *Mrs. Dalloway* em mãos para ler durante o intervalo, meu professor de literatura, na época, me perguntou se eu gostava de Clarice Lispector. Envergonhada, respondi: “não sei. Não li, porque fui obrigada a ler”.

Por fim, decidi ler *A Hora da Estrela*. Minha principal surpresa foi perceber que a escrita truncada, polissêmica de que eu tanto gostava não era exclusividade estrangeira, e que o estilo de meus textos poderia facilmente ter sido inspirado no de Clarice. Era como se Clarice Lispector

potencializasse minhas angústias e tivesse encontrado a maneira de incitar, através da linguagem, o nó na garganta de quem questiona a própria existência. Não para desfazê-lo, mas para despertá-lo do adormecimento.

A partir daí a literatura brasileira ganhou prioridade em minhas leituras. Desde o início da graduação, percebi que o contexto nacional de todo o século XX era o que fazia mais sentido para mim enquanto futura pesquisadora, nascida no Brasil da década de 1990. Além disso, decidi que Clarice era o mais perto que eu poderia chegar de questões existenciais até hoje recorrentes em mim, e encarei sua ficção como uma autoajuda, um tratado filosófico e, por vezes, uma narrativa de meu próprio interior fragmentado. Só então pude elaborar um trabalho acadêmico sincero, seduzida (até hoje) por meu objeto.

Meu trabalho se estrutura em três amplos capítulos. O primeiro, “Origens e Rumos”, usa elementos biográficos de Clarice Lispector para compreender a constante procura por uma possível identidade a responder pela angústia gerada por uma complexa definição do *ser*. Ainda no mesmo capítulo, tratarei de *Perto do Coração Selvagem* quanto a seu enredo, de modo a considerar os capítulos, os personagens e a montagem da narrativa em seu contexto dentro da proposta ficcional clariceana.

O segundo capítulo deste trabalho, “A Crítica Impulsiva”, é uma espécie de catalogação e cotejamento da fortuna crítica acerca do romance conforme uma certa regularidade do procedimento intelectual da época, suplementado por textos críticos mais recentes, elaborados já com propósitos e perspectivas distintas do modo como se operou no primeiro momento de análise de *Perto do Coração Selvagem*. Há de se considerar que as abordagens da crítica ao longo do tempo se modificaram na medida em que se superou o que Olga de Sá (1979) chama de “crítica de impressão”<sup>1</sup>, configurando um novo procedimento de recepção, que pretendo explicitar durante a monografia.

É possível considerar o teor opinativo inicial como propulsor para as reflexões posteriores sobre o texto, que parecem dar conta do lugar ocupado pela ficção clariceana na literatura brasileira a partir de uma posição já consagrada ocupada pela escritora. A menção ao “impulso” é

---

<sup>1</sup> Ao dividir um tópico de seu livro *A Escritura de Clarice Lispector* (1979) que se dedica à explanação da fortuna crítica acerca de Clarice, Olga de Sá separa o conteúdo em dois capítulos, seguindo uma ordem cronológica: o primeiro vai de 1940 a 1950, e é quando se configura a crítica de impressão. Depois, de 1960 a 1970, o procedimento crítico parece mais sistemático e objetivo.

ambígua: de um lado, a reação por parte da crítica parece agir apressadamente na tentativa de classificar o romance sem, de fato, buscar apreendê-lo como uma obra inovadora, o que resulta em uma compreensão reducionista da ficção clariceana. De outro lado, há, na própria Clarice, uma reação impulsiva; não no sentido de uma resposta precipitada, mas por se sentir instigada a continuar escrevendo. Ao fim da seção, pretendo abranger as motivações de escrita das quais se apropria Clarice: diante de uma crítica masculina e falocêntrica e de uma vida turbulenta, como se dá essa incessante busca pelo não-dito? Para responder a essa questão, tenho por guia um trecho de *Perto do Coração Selvagem* que expõe a angústia da protagonista Joana, por vezes alternada com a voz da própria Clarice-narradora:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

No último capítulo do trabalho, “O fracasso funcional da literatura contemporânea”, pretendo pensar a dupla contradição da tradição moderna, conforme aponta Octavio Paz, à luz da teoria literária contemporânea. Segundo Paz (1974), o paradoxo da modernidade faz com que à crítica se una a palavra paixão, em um movimento recíproco entre o apego ao pensamento crítico e o fascínio instantâneo por seu objeto.

Dessa condição resulta, por fim, a paixão pelo *agora*. Retomo, ainda, a ideia de ficção antiessencialista defendida por Benedito Nunes (1976) ao mesmo tempo em que a literatura clariceana busca, incessantemente, a humanidade do Ser. Segundo o crítico, “a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como o problema da expressão e da comunicação” (NUNES, 1976, p. 130). É ainda Benedito Nunes, em um posterior livro sobre a escrita de Clarice, intitulado *O drama da linguagem*, quem elabora a seguinte classificação: “três são os aspectos fundamentais que se conjugam em *Perto do Coração Selvagem*: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1989, p. 19). De modo geral, é uma boa síntese; são esses, de fato, os tópicos principais abordados nesta

monografia. Há de se fazer a importante ressalva de que o “caráter inacabado” de Nunes é uma menção à crítica negativa escrita por Álvaro Lins em fevereiro de 1944, para quem “ela [Clarice] ficou embaraçada, perdida no seu próprio labirinto; e a partir da segunda parte já não sabe como acabar o livro. E, na verdade, o livro ficou inacabado e incompleto como romance” (LINS, 1963, p. 190) ou seja, é uma tentativa de suavizar, sem deixar de considerar, a conotação pejorativa de um projeto sem plena realização enquanto ficção. Nos dias de hoje, entretanto, o inacabamento de Clarice é transfigurado dentro da percepção da crítica. Por isso, proponho-me a entender as mudanças de foco na fortuna crítica da obra clariceana até se chegar no momento atual, pós-moderno, a ser discutido no último capítulo da monografia. O ponto de vista de uma crítica que se constitui na pós-modernidade é fundamental para entender o sentido do inacabamento na linguagem que a escritora propõe.

De início, é preciso considerar que *Perto do Coração Selvagem* é mais do que um romance de estreia. Configura também a inauguração da obra completa de Clarice, presente mesmo além de sua literatura (estendendo-se à sua pintura, por exemplo) como um modo de conceber a totalidade da condição humana a partir da tensa junção entre a concretude da linguagem e o impalpável que guia sua tentativa de representação. Nesse romance, portanto, Clarice expõe um ponto de vista; nas palavras de Roberto Schwarz sobre *Perto do Coração Selvagem*, “essa descontinuidade entre lucidez e ser efetivo (em outras palavras, a solidão da consciência em relação à sua base *material*) é o vazio em que se instala o arbítrio e é o tema da obra” (SCHWARZ, 1981, p. 56).

Dessa forma, é preciso recuperar o processo de intensa combustão a que a própria escritora se submeteu, conscientemente, até que a poeira de si mesma pudesse cintilar abertamente sob o sol, tornando-se uma dos mais populares escritores brasileiros do século, pensando em como seu sucesso pôde se consolidar por uma crítica literária ancorada ao fascínio imediato.

## 1. ORIGENS E RUMOS

Filha de ucranianos e nascida em 10 de dezembro de 1920, em meio à Revolução Russa, ainda criança Clarice se adapta a uma existência errante: a extensa rota da família para fugir da perseguição aos judeus desperta cedo em Clarice a sensação do não-pertencimento, incômodo que desemboca na busca incessante pelo propósito da existência. Paradoxalmente, sua obra assume um teor antiessencialista, justamente pela infinitude da procura. Esse aspecto é aprofundado por Benedito Nunes (1976) no ensaio “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, uma vez que a procura pela essência ocorre, na visão de Nunes, apenas no plano ideal, chocando-se à realidade dessubstancializada dos indivíduos. Segundo o crítico,

se a vida interior é um desfile de ilusionista, é porque o Eu dos indivíduos nada tem de substancial. Nos romances de Clarice Lispector o Eu, reduto da personalidade, que é a exteriorização do ser psíquico, o Eu, como base da identidade pessoal dos indivíduos, cai por terra. Desfeita num momento e refeita noutro, desagregando-se sempre, e sempre ameaçada, a identidade pessoal parece mais um ideal a atingir, um produto da imaginação, uma meta a alcançar, do que um dado real. (NUNES, 1976, p. 119).

A fluidez da constituição humana aparece para Clarice desde a mudança de nome a que se submeteu com a migração familiar; é em Maceió, em 1922, que Pinkas Lispector, o pai, decide assumir a identidade brasileira e estendê-la à família. Haia Lispector, a filha caçula, passa a se chamar Clarice.

Aos nove anos de idade, Clarice perde a mãe: Marieta Lispector faleceu em 1930, em decorrência da saúde constantemente fragilizada. O sentimento de culpa, tão explorado pela futura escritora, parece inerente à própria criança, que, ao notar a paralisia da mãe, enquanto filha caçula, passa a atribuir a doença a seu nascimento, responsabilizando-se pela condição materna. Depois, ao saber que o quadro clínico da mãe era ainda anterior, passa a acreditar ser um fracasso em relação à responsabilidade

de curar a mãe ao vir ao mundo<sup>2</sup>. “Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoar”, conta Clarice Lispector na crônica *A descoberta do mundo* (1984 apud FERREIRA, 1999, p. 49).

Em 1935, o restante da família Lispector, já composto pelo pai e pelas três irmãs de Clarice, se muda para o Rio de Janeiro. No final do curso ginásial, em 1936, Clarice, apesar do desempenho escolar elevado, “perguntava-se qual caminho devia seguir. Lembrou-se do pai dizendo-lhe que seria advogada. Sem orientação de nenhuma espécie sobre o que estudar, resolveu, então, cursar Direito” (idem, p. 64).

Aos 19 anos, Clarice perde o pai, também por problemas de saúde. Elisa e Tania, as irmãs mais velhas, passam a compor a família remanescente, passando a morar juntas na casa desta última. À Clarice, ficou reservado, na casa, o quarto “que seria da empregada, porque era mais isolado e ela poderia ter mais privacidade” (idem, p. 73)<sup>3</sup>.

Foi seu primeiro emprego, como jornalista na Agência Nacional, que permitiu a Clarice o aprofundamento no universo literário, tendo convivido com demais jornalistas escritores, como Antônio Callado e sua primeira grande paixão, Lúcio Cardoso. É, porém, no jornal *A Noite* que Clarice se aproxima de Chico Barbosa, com quem trava intensa amizade. Chico Barbosa, além de bom ouvinte acerca das angústias literárias e existenciais de Clarice, foi também confidente da escritora quanto aos sentimentos nutridos por Lúcio Cardoso.

O ano é 1942. Cabe mencionar, em vários aspectos, a importância da data na vida de Clarice Lispector. Além dos devaneios envolvendo Lúcio Cardoso, Clarice dedicava horas de sua intimidade à criação de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, escrito entre março e novembro. Ao mesmo tempo, ultrapassando as fronteiras da vida pessoal, o processo de naturalização brasileira solicitado por Clarice já estava em curso, e o cenário político brasileiro, sob a

---

<sup>2</sup> As informações biográficas desta seção podem ser verificadas na dissertação produzida por Teresa Cristina Montero Ferreira (1999), *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*.

<sup>3</sup> Clarice Lispector não parecia se preocupar em esconder as motivações biográficas que compuseram sua ficção. Ainda que prezasse pelo distanciamento dos eventos reais que suscitaram episódios narrados em sua prosa, alterando elementos como o nome dos personagens, locais e datas, há algumas referências claras aos olhos dos estudiosos. O quarto minúsculo em que ficou durante esse período, por exemplo, posteriormente se torna o espaço da trama do romance *A Paixão Segundo G.H.*, de 1964.

presidência de Getúlio Vargas, era o da participação recente na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha nazista. Em meio ao caos, Clarice recebe um bilhete de um colega da faculdade.

Ele lhe dizia que a achava bonita e interessante, e perguntou-lhe se queria namorá-lo. Clarice mostrou o bilhete escrito por Maury Gurgel Valente a Chico Barbosa, que incentivou-a a namorar o rapaz. [...] Ao narrar para Chico Barbosa o dia-a-dia de seu namoro com Maury, ela não deixava de mencionar o nome de Lúcio Cardoso. Chico, que conhecia Lúcio, aconselhava a amiga: *ele nunca vai casar com você, ele é homossexual*. Clarice não se convencia: *mas eu vou salvá-lo, ele vai gostar de mim*. (idem, p. 87-88)

É nesse mesmo ano que Clarice Lispector envia a Vargas uma carta contendo seu pedido de naturalização em processo, “[...] Não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil” (LISPECTOR, 2002, p. 33). Clarice Lispector vem a se casar com Maury Gurgel Valente no ano seguinte, onze dias após a concessão da naturalização brasileira. Seu romance, gatilho inicial da explosão que se tornaria adiante, foi publicado em dezembro de 1943, mês de seu aniversário de vinte e três anos.

Até hoje, comentadores de Clarice relacionam sua urgência em se naturalizar ao casamento próspero, como se o propulsor da reivindicação fosse a constituição de uma família. Apesar da motivação alegada por Clarice em sua carta a Vargas no trecho “Uma russa de 21 anos de idade [...] que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros” (ibidem), o contato com a biografia da escritora permite enxergar que, além de haver um interesse genealógico da família Lispector em se desvencilhar das raízes eslavas, muito mais importante do que o papel de esposa, Clarice preza, principalmente, por poder exercer plenamente a identidade que parece representá-la de modo mais íntegro.

A fortuna crítica que se tem atualmente acerca de *Perto do Coração Selvagem* demonstra uma tentativa desesperada de classificar Clarice Lispector a partir de uma perspectiva sempre comparativa em relação a seus contemporâneos do hemisfério norte, configurando uma crítica tão colonialista quanto patriarcal<sup>4</sup>. Diante do choque provocado

---

<sup>4</sup> Esses aspectos serão mais explorados adiante, no próximo capítulo, com uma abordagem crítica dos textos produzidos sobre *Perto do Coração Selvagem*.

pela singularidade do romance, por ser muito distinto das ficções da literatura regionalista que vigoravam naquele período do modernismo brasileiro, a crítica masculina preferiu desconsiderar a profundidade das questões ali levantadas e enxergar apenas um texto turvo, *sentimental*. Décadas depois, com o romance já trabalhado por críticos anteriores como Antonio Candido e Roberto Schwarz, Silviano Santiago esclareceu esse ponto de fuga em seu artigo “A aula inaugural de Clarice Lispector”, publicado em 1999. Segundo ele, para a recepção da época, “a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável, de mulheres para mulheres” (SANTIAGO, 2004, p. 233). De fato, em 1941, essa adjetivação já lhe tinha sido atribuída por conta de um artigo sobre Direito Penal, à qual a própria Clarice responde com a seguinte nota:

NOTA: - Um colega nosso classificou este artigo de “sentimental”. Quero esclarecer-lhe que o Direito Penal move com coisas humanas, por excelência. Só se pode estudá-lo, pois, humanamente. E se o adjetivo “sentimental” veio a propósito de minha alusão a certas questões extrapenais, digo-lhe ainda que não se pode chegar a conclusões, em qualquer domínio, sem estabelecer as premissas indispensáveis. (LISPECTOR, 1941 apud FERREIRA, 1999, p. 81).

Se a justificativa de Clarice Lispector já é válida em relação às questões jurídicas, para o campo da literatura a *humanidade* a que se refere parece ter ainda mais fundamento. Não só pelo fato de que a ficcionalização da linguagem, enquanto Arte, é um procedimento exclusivamente humano, mas por fazer da própria humanidade do ser o seu objeto de reflexão, quase como uma entidade a protagonizar sua obra completa, e representar a angústia humana pela falha que sua linguagem apresenta quanto à expressão de si, Clarice acaba por desenvolver sua resposta contra o uso pejorativo da classificação “sentimentalista”.

Escrito em 1942, pouco antes do casamento de Clarice e Maury no início do ano seguinte, *Perto do Coração Selvagem* foi publicado em meados de 1943. Na época, a jovem escritora trabalhava no jornal *A Noite* e cursava Direito; quando Clarice mostrou o rascunho aos amigos mais

próximos, Chico Barbosa conta que, de sua parte, já previa o sucesso pela genialidade do texto:

Mas à proporção que ia devorando os capítulos que estavam sendo datilografados pela autora fui me compenetrando que estava diante de uma extraordinária revelação literária, onde havia muito de Clarice, onde a influência de Joyce era irrelevante, se é que efetivamente houvesse influência do grande escritor. O que havia, de fato, era o ímpeto Clarice, o furacão Clarice (BARBOSA apud GOTLIB, 1995, p. 167).

Nádia Gotlib é a primeira pesquisadora a se aprofundar na vida pessoal de Clarice Lispector, compondo uma extensa biografia sobre a escritora em 1995. O livro de Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*, é, ainda hoje, parte fundamental do conjunto de fontes primárias consultadas por trabalhos mais recentes que de alguma forma visitam os dados biográficos de Clarice. No subcapítulo da biografia destinado ao romance inaugural, Gotlib delimita bem a fronteira problemática entre o que há na protagonista Joana que dialoga com a criadora Clarice: “Mas a menina Joana é, sobretudo, pela via do mal, a que inventa. Em outros termos, é parcialmente a figuração da própria narradora, a que conta a história. E, num outro plano, da criadora: a escritora” (idem, p. 170). A exposição de Gotlib é, sob meu ponto de vista, muito bem articulada na medida em que rapidamente soluciona o problema da confusão entre ficção e biografia. A pesquisadora esclarece o fator que nos permite ponderar ambas as perspectivas juntas, como complemento, ao dizer que Joana *inventa*. “Todas são artistas com mais ou menos consciência da função que desempenham nas respectivas narrativas” (ibidem), ou seja, o movimento é o da escritora que cria uma narradora que fala sobre uma personagem que inventa seu modo de ser, no sentido de que sua vida nos é mostrada a partir de uma interpretação subjetiva que faz a própria Joana sobre sua condição. Nada mais natural, portanto, que Clarice se permita falar de si; ainda que não seja seguro afirmarmos *quando* se fundem a criatura e a criadora, sua presença enquanto gênese deve ser explicitada para que a mensagem desejada adquira uma força plena.

Em 2009, o pesquisador norteamericano Benjamin Moser ficou internacionalmente conhecido pela biografia que publicou sobre Clarice Lispector; de fato, uma publicação estrangeira de tamanho porte é significativa para ampliar o alcance do nome da escritora pelo mundo,

que já antes possuía mérito em outros países. É interessante notar que a biografia de Moser, inicialmente aclamada em eventos literários brasileiros famosos (como a Flip, por exemplo), tem sido questionada dentro da academia pela crítica literária especializada no Brasil, com destaque para o artigo de Benjamin Abdala Junior, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP), publicado em 2010. Intitulado *Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos*, o artigo apresenta uma série de comparações entre a biografia mais recente, *Clarice*, (2009), do escritor estadunidense, e a de Nádía Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995).

Fora a crítica que faz Abdala Jr. desde o título escolhido por Moser, o levantamento das coincidências parte já do folheto que apresenta a biografia recém-lançada, que considera uma habilidade de Moser o fato de o escritor estabelecer um paralelo entre a vida e a obra de Clarice não para justificar uma esfera pela outra, mas como ecos de sua figura. O problema é que esta “habilidade” que teria o escritor é justamente o que consta na apresentação da biografia de Nádía Gotlib, que admite a alternância entre a leitura crítica da obra e a os elementos biográficos de Clarice como complementos, sem dependência entre si. A própria ordenação dos capítulos e o título de alguns deles remetem à biografia de Gotlib:

se no livro de Nádía Gotlib há um subcapítulo intitulado ‘As receitas da bruxa’, no de Moser há capítulo intitulado ‘A bruxa’. No da crítica brasileira há ‘Os diálogos possíveis’, no de Moser há ‘Diálogos possíveis’. Em *Clarice, uma vida que se conta* há ‘O furacão Clarice’, em *Clarice, ‘Furacão Clarice’...* (ABDALA JR., 2010, p. 287).

O artigo ainda apresenta elementos da versão norteamericana de *Clarice*, como tendo ainda mais elementos pré-existentes na crítica brasileira. Além da árvore genealógica já presente na anterior biografia escrita por Teresa Cristina Montero Ferreira, de 1999, há o que o pesquisador brasileiro chama de “minifotobiografia, com seleção de 35 imagens. Dessas, 32 aparecem no livro *Clarice fotobiografia*, de Nádía Gotlib” (idem, p. 291). Os créditos dados às fontes por Gotlib são também mencionados por Moser; o livro da escritora, entretanto, não consta como parte da bibliografia consultada pelo estadunidense.

É de se notar, ainda assim, que Abdala Junior admite a originalidade de Moser quanto ao enfoque à questão judaica na vida de

Clarice Lispector. Não sem expor um juízo negativo sobre a escolha de Moser<sup>5</sup>, o pesquisador reconhece o valor deste aspecto na biografia aos leitores que busquem referências históricas sobre o assunto.

Retorno ao romance em si. Quanto à sua estruturação, *Perto do Coração Selvagem* é dividido em duas partes narradas de formas distintas, mas que dialogam quanto à compreensão peculiar do tempo presente, sempre dado em relação com o passado. A primeira parte é composta por nove capítulos e trata da infância da protagonista, já adulta, num movimento retrospectivo que se apresenta de forma intercalada; os títulos dos capítulos já sugerem o movimento, alternando-se entre a menção a figuras mais próximas da protagonista (à exceção do capítulo “...O banho...”, que assume, até por isso, importância peculiar na trama e que será posteriormente destacado nesta análise), sempre acompanhados por reticências, e situações em que consta o adjunto adnominal “de Joana” (também à exceção de “A mulher da voz e Joana”). A primeira parte do romance, então, é assim subdividida:

<b>Passado distante</b>	<b>Passado recente/ Presente</b>
O pai...	
	O dia de Joana
... A mãe...	
	O passeio de Joana
... A tia...	
	Alegrias de Joana
... O banho...	
	A mulher da voz e Joana
... Otávio...	

As reticências indicam uma ideia de continuidade, apontando o passado não como simplesmente o já-ido, mas como algo retornável cuja potência se alastra até o último capítulo, quando, por fim, aparece a

---

<sup>5</sup> Segundo Abdala Jr., a recorrência do tema do judaísmo acaba por deixar em segundo plano a vida de Clarice efetivamente.

personagem coadjuvante Otávio, antes das reticências finais que representam o dever de um presente constantemente atravessado pelo passado que ainda urge. O adjunto adnominal, por sua vez, deixa explícita a importância da protagonista, que vai se apropriar dos eventos e das situações reais em uma reivindicação de tomar para si o que por ela puder ser aproveitado, pensado ou sentido. Dentre os outros personagens, vale destacar que Otávio não apenas compõe a trama com Joana, mas atua na composição dela mesma, híbrida, maculada pelo casamento enclausurante que, ao menos, guia parte de sua jornada. A primeira menção ao marido ocorre ainda no início do romance, no segundo capítulo (isto é, no primeiro capítulo que se passa em tempo recente, com Joana já adulta). A narrativa se concentra, no momento, nos pensamentos de Joana:

Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria nessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

Desde sua apresentação, portanto, Otávio assume um papel contrastante em relação à abordagem narrativa da protagonista. É descrito como um intelectual pragmático em que se fundam os temas mais racionalistas do romance. A narradora esclarece, sobre a conquista de Joana, que “logo no primeiro encontro ela o precipitara em si mesmo! Jogara-o na intimidade dele próprio, esquecendo friamente as pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). Sua impossibilidade de compreensão para com os pensamentos da esposa se agrava devido à própria constituição tipicamente masculina. É interessante notar a ideia apresentada por Benjamin Moser sobre as impressões do marido na narrativa: “o que choça Otávio, e tantos outros personagens do livro – a tia, por exemplo –, é a amoralidade da garota, sua proximidade com o ‘coração selvagem’” (MOSER, 2009, p. 182). Devo discordar: não acredito que se trate, fundamentalmente, de um choque diante da característica de Joana, uma vez que a ideia de choque pressuporia uma expectativa que se quebra e

esta, por sua vez, só poderia ser quebrada mediante uma atenção prestada em relação à constituição psicológica da protagonista. Ocorre que Otávio simplesmente não se interessa pelas questões íntimas que afetam a esposa; sua amoralidade é vista de forma confusa, talvez até curiosa, mas tratada como algo de força menor, que não merecesse um olhar dedicado. Ao final do romance, em meio a uma discussão entre o casal, há o seguinte momento:

E do mesmo modo como ela não se mostrara altiva ou diminuída quando ele ironizara da primeira vez sobre a magnificência inútil, agora ela não se rejubilava com a humildade de Otávio. Ele olhou-a. De novo não soubera ligar-se àquela mulher. De novo ela o vencia. (LISPECTOR, 1998a, p. 181).

Ótávio é incapaz de lidar com a sensibilidade de Joana. Ainda que toda a cena demonstre que o personagem seja hábil com as palavras, saiba manter o ar profundo na conversa, provavelmente herdado de seu intelectualismo, não parece haver uma empatia em relação à esposa. Mais uma vez, friso o papel da representação masculina no romance. Otávio, abertamente, trai Joana com Lídia e tem um filho com ela. A mesma dificuldade de compreensão se apresenta para com ambas as mulheres. Em relação a Lídia, quando Otávio se queixa de uma desatenção proposital por parte da amante, a imagem é a seguinte: “Ótávio surpreendeu sua expressão. Assustado. Uma crueldade distraída... Perscrutou-a, sem conseguir decifrá-la, compreendendo apenas que estava excluído daquele semissorriso” (idem, p. 130). Não se trata, portanto, de um homem insensível, mas de um indivíduo profundo que lida com as emoções de forma rasa, adequando-se a uma conduta prevista para seu papel social.

O capítulo que leva o nome de Otávio entre reticências figura, na primeira parte do romance, entre os dois *planos*, para usar o termo escolhido por Olga de Sá (1979), uma vez que tecnicamente o foco narrativo se assemelha ao dos acontecimentos referentes ao passado distante. Isto é, existe uma história que gira em torno de um acontecimento concreto, ao mesmo tempo em que trata do início da ligação com Otávio, elo que vai guiar as divagações e angústias de Joana no passado recente, já casada.

O capítulo “...O banho...” é um dos mais significativos de todo o romance, tendo sido o mais citado pela crítica. Na primeira análise que se fez de *Perto do Coração Selvagem*, Antonio Candido sugere “procurar no

capítulo chamado ‘O banho’ o melhor ponto de apoio para compreender Joana” (CANDIDO, 1977, p. 129). De maneira geral, vejo essa possibilidade de compreensão pelo percurso que se faz no capítulo, a mostrar que é a partir da interação com as demais personagens que Joana acaba por realizar um movimento epifânico de introspecção, e a simplicidade do contato real com os indivíduos se opõe à profundidade dos dilemas pensados interiormente. Quando encontra o professor, por exemplo, Joana diz:

- Olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso...
- Tente explicar, disse ele de sobranceiras franzidas.
- É como uma coisa que vai ser... É como...
- É como?... – inclinou-se ele, exigindo sério.
- É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo... Não sei... Não sei, quase dói. É tudo... É tudo (LISPECTOR, 1998a, P. 54).

O professor (que não tem nome) é o primeiro amor de Joana. O desejo platônico do aprendiz pelo mestre, apesar de clichê, é significativo na medida em que o tema do romance é, justamente, a busca pela apreensão de tudo. Ao notar a esposa do professor, a jovem Joana se entristece ao fazer uma comparação involuntária e começa a chorar. O professor, então, pergunta o motivo e Joana responde, simplesmente, “é que sou feia” (idem, p. 57). Quanto a isso, o professor esclarece que ela é apenas criança e que teria de esperar um pouco para se enxergar como mulher.

Mais tarde, ao tomar banho, Joana “ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância” (idem, p. 64). Assim começa o delírio final do capítulo, em que Joana e a narradora se misturam, alternam-se as vozes e a pessoa do discurso passa a ser a primeira.

Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me

surepreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade (idem, p. 68).

A fluidez referencial entre protagonista, narradora e autora já indicam que, na verdade, *Perto do Coração Selvagem* não é a história de vida de Joana. Conforme aponta Roberto Schwarz,

a visão de lente permite examinar a tessitura de cada trama emocional particular, mas não dá totalidades; não mostra a ligação dos fenômenos psíquicos entre si. [...] Os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir de seus elementos mínimos, [...] não podem constituir, portanto, uma biografia (SCHWARZ, 1981, p. 55).

Os fatos concretos, portanto, apesar de induzirem pensamentos de Joana, não ganham a mesma importância que o próprio procedimento do pensar na narrativa. Em nota de rodapé, Carlos Mendes de Sousa (2000) cita as seguintes observações de Fernando Cristóvão acerca do caráter secundário dos acontecimentos propriamente ditos nos romances de Clarice, quando comparados às evocações introspectivas do passado das personagens:

Uma estatística percentual das ações narrativas apresenta em qualquer capítulo de qualquer romance, um coeficiente de funções cardinais – verdadeiras responsáveis pelo andamento da intriga –, inferior a 1%. E o mesmo diríamos das chamadas ‘funções de enchimento ou catálises’ – tão úteis para conservar o fio da mesma narrativa, apesar de retardadoras do andamento narrativo –, que perdem em favor dos índices definidores do clima existencial (CRISTÓVÃO, 1983 apud SOUSA, 2000, p. 171).

A obra clariceana, então, ocupa o espaço do incerto, do que é ainda turvo. Dessa forma, não é possível que, em primeiro plano, o narrador de *Perto do Coração Selvagem* se ocupe de situações ou lugares propriamente ditos, mas sim da atividade subjetiva de experienciá-los. Na famosa análise de Benedito Nunes, “abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e

insignificantes, e exprimem o conflito dramático que cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros” (NUNES, 1989, p. 19-20). Sem poder se sustentar plenamente pela linguagem, a protagonista Joana ganha um aspecto “noturno”, conforme menciona Carlos Mendes de Sousa, justamente por se opor a uma abordagem mais apolínea, clara, iluminada que significaria certa objetividade. Em romance posterior, *Água Viva*, vale notar que a narradora-protagonista de Clarice admite: “eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez” (LISPECTOR, 1998b, p. 35). O dionisíaco da personagem, seu “norturno”, surge, por consequência, no momento em que sua *hybris* inevitavelmente se apresenta. Voltando à análise de Benedito Nunes, em suas palavras, “obscuro desejo e força instintiva represada, sede de liberdade e de expressão, a inquietação de que falamos domina a personagem: é a sua *hybris*, sua vocação para o excesso e a desmesura” (ibidem). Operando cambaleante em meio à comunicação ineficaz, a sugestão das palavras torna possível a interpretação, de modo que os termos escolhidos adquiram um significado insinuado, mas inexato.

O lugar interpretativo é potencializado na segunda parte do romance, que trata de um passado mais recente de Joana, já casada. Sem os episódios retrospectivos da personagem à infância, a narrativa parece permitir, em sua estrutura, o espaço que dá conta dos pensamentos mais intimistas da protagonista, que configurariam o conjunto de técnicas do fluxo de consciência, dentre as quais a narradora se utiliza de monólogos, solilóquios e alternância de vozes no discurso. Conforme aponta Carlos Mendes de Sousa, “durante o dia, quando fica sozinha, Joana tem uma associação de ideias; o fluxo de consciência condu-la [sic] ao mais extraviador dos pensamentos, que a vai colocar fora de órbita” (idem, p. 173).

Pensado inicialmente por William James, na área da psicologia, o fluxo de consciência enquanto procedimento literário é usado desde o fim do século XIX, expandindo-se por todo o século XX, na tentativa de representar, de modo tão fiel quanto possível, a corrente não-linear do pensamento humano. Dada a sua imediata relação com a ficção, o termo ganhou adesão dentro das próprias correntes literárias contemporâneas, passando a ser utilizado na crítica e trabalhado nas teorias de literatura. A classificação já aparece, inclusive, em um dos artigos mais significativos acerca de *Perto do Coração Selvagem*, que é a análise feita por Roberto Schwarz em 1959:

A sensibilidade da autora para os pequenos indícios e para o meandro psicológico é uma coisa espantosa. A análise desce ao nível microscópico, onde a causalidade é minúscula e minuciosa. A construção de experiências psíquicas é admirável na precisão, seguindo o fluxo da consciência (SCHWARZ, 1981, p. 55).

Quanto à teoria que dá conta desse artifício narrativo, a referência de maior relevância, atualmente, é a obra de Robert Humphrey, *O fluxo da consciência* (no original, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*), de 1954. A proposta de Humphrey toma por base, principalmente, autores como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner e Dorothy Richardson, canonizados como os expoentes desse procedimento, sendo associados a um uso exemplar da técnica – e, por isso mesmo, frequentemente utilizados pela crítica literária brasileira comparativamente em relação à Clarice Lispector, ainda que a influência da escrita de Joyce durante o primeiro romance seja negada pela escritora<sup>6</sup>.

De todo modo, a análise descritiva de Robert Humphrey sugere uma categorização das técnicas utilizadas na apresentação do fluxo de consciência, em uma tentativa de enquadramento das obras naquilo que se considera, por exemplo, monólogo interior, solilóquio, descrição onisciente, etc., sempre partindo do processo de composição dos autores supracitados. Inspirado no trabalho de Humphrey, Alfredo Leme Coelho de Carvalho publica, em 2012, a obra *Foco narrativo e fluxo da consciência*, destacando-se por estar inserido no contexto literário brasileiro. Carvalho (2012), na verdade, preocupa-se mais em apresentar as diversas teorizações até então propostas – ou seja, organizar o que já foi pré-definido acerca do fluxo de consciência – e menos com uma análise do procedimento a partir de determinados autores.

De todo modo, o fluxo de consciência é um tópico frequentemente abordado pela crítica que dá conta de toda a obra de

---

<sup>6</sup> Apesar da epígrafe do livro – e, por extensão, o título – seja retirada de um trecho do livro *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, sugerido por Lúcio Cardoso, Clarice esclarece que acatou a ideia *a posteriori*. “Descobri essa legenda, o título do livro e o próprio Joyce quando o livro estava bem pronto. Escrevi-o em oito ou nove meses, enquanto estudava, trabalhava e noivava – mas ele não tem influência direta do estudo, do noivado, de Joyce, do trabalho” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 186).

Clarice. Iniciado de forma modesta, quando comparado ao que se desenvolve em seus outros textos, mas significativa, quando em relação ao uso pelos escritores brasileiros contemporâneos, em *Perto do Coração Selvagem* a trama apresenta um movimento variável crescente de uso do fluxo de consciência, chegando a seu ápice nos capítulos finais. Esse procedimento suscita, é claro, diferentes correlações e reflexões em quem identifica seus propósitos. Benjamin Moser (2009), por exemplo, nota a menção à filosofia de Spinoza no último capítulo do romance:

na passagem extática que encerra o livro de Clarice Lispector ela [a ideia que é o alicerce do pensamento de Spinoza] se repete claramente à medida que a narrativa desliza, de maneira quase imperceptível, da terceira pessoa de Joana para a primeira pessoa da autora (MOSER, 2009, p. 184).

A relação vista por Moser é a da ideia de Deus como Natureza, ambos além do bem e do mal, indiferentes às moralidades. Conforme a ideia espinosiana, Joana, sendo filha da Natureza, não se vê ligada ao Deus-homem, mas busca-O na abstração filosófica. Até aí, de fato, a relação de Moser é coerente com a definição que faz Severo Sarduy acerca do barroco<sup>7</sup> como “imersão no panteísmo: Pan, deus da natureza, preside toda obra barroca autêntica” (SARDUY, 1979, p. 163). O problema surge na medida em que Moser sugere motivações biográficas para a construção desse divino espinosiano, considerando Clarice Lispector como uma autora que intervém ativamente no romance e insere, explicitamente, sua marca dentro da própria narrativa:

A jovem criadora de Joana, evidentemente, tinha razões para rejeitar a moral convencional, que se mostrara tão fútil em sua própria experiência. A vida de seus pais desmentia qualquer noção de uma ordem benevolente, qualquer ilusão de um deus pessoal compassivo, que compensaria os bons e os maus [...] (MOSER, 2009, p. 182).

É preciso ter clara a diferença entre relevância que a biografia adquire para Moser e para Gotlib. Tentei deixar claro que, para a biógrafa,

---

<sup>7</sup>Início, aqui, a ideia a ser desenvolvida no próximo capítulo desta monografia, ao considerar a obra de Clarice Lispector dentro da chamada literatura neobarroca, no contexto pós-moderno de interpretação.

a participação autoral de Clarice no romance apresenta, como sua própria escrita, a inconsistência do fluxo de um líquido que escapa das mãos e contamina a superfície das páginas. O pesquisador norteamericano, pelo contrário, alega uma motivação biográfica “evidente”, muito concreta, uma experiência dada como fato: no caso, a raiz judia da escritora (aspecto que parece ser supervalorizado enquanto foco na análise de Moser, conforme apontei em minha quinta nota de rodapé, sobre as considerações de Abdala Jr.).

A confusão entre a ficção e a realidade de Clarice certamente se potencializa com o hibridismo do narrador de *Perto do Coração Selvagem*, alternando-se entre o narrador onisciente em terceira pessoa a falar de Joana e a narrativa em primeira pessoa, a princípio correspondente à da protagonista, mas também pensada como a voz da própria Clarice-autora, fundindo personagem e criadora<sup>8</sup>. Principalmente nas páginas finais do romance, há partes como

No entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe. Compreende, titia? Eu não a chamaria de herói, como eu mesma prometera a papai. Pois nela havia um medo enorme. Um medo anterior a qualquer julgamento e compreensão. – Me ocorreu agora isso: quem sabe, talvez a crença na sobrevivência futura venha de se notar que a vida sempre nos deixa intocados. (LISPECTOR, 1998a, p. 172).

Poderíamos pensar, a partir disso, em um devir narrativo, que ultrapassa *Perto do Coração Selvagem* e se apresenta em toda a obra de Clarice Lispector, a partir do qual as múltiplas vozes se fazem ouvir dentro da mesma linha no enredo. Essa união de perspectivas, que acabam resultando em uma grande visão aglutinadora, aparece, sob outra forma, no romance em questão, em passagens como “a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar a diferenciação entre a *escritora* e a *autora* que representa Clarice Lispector. Conforme defendo acima, não cabe buscar justificativas essencialmente biográficas para dar conta do projeto literário de Clarice, mas ver a configuração abstrata, mas coerente, que define a identidade autoral de sua ficção.

mesma” (LISPECTOR, 1998a, p. 46). A isso se relaciona o tema espinosiano já mencionado; novamente, aplica-se a definição de Moser sobre a ideia divina a que, indiretamente, o romance alude: “Deus, a singular, infinita e eterna ‘uma só substância’ que é sinônimo de Natureza: uma só substância em constante transição, encadeada por uma infinita corrente de causa e efeito” (MOSER, 2009, p. 184). Em *Água Viva*, por exemplo, a perspectiva panteísta (ou, se quisermos, o Deus espinosiano) retorna pela narradora-personagem em:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece (LISPECTOR, 1998b, p. 14).

Aqui se apresenta o tema que desenvolvo no terceiro capítulo desta monografia, quando. Ou seja, a essência que Joana eternamente almeja capturar, caso fosse possível, se daria a partir de um devir, dotado, portanto, de uma paradoxal mutabilidade. Essa flexibilização do *é* da coisa, por sua vez, se traduz em aspectos como a mudança do foco narrativo, observada por Carlos Mendes de Sousa (2000) como o processo de desterritorialização verificado nos três últimos capítulos de *Perto do Coração Selvagem*, chamados “A víbora”, “A partida dos homens” e “A viagem”:

claramente se indica um caminho que na narrativa se vai configurando: o do desencontro em relação aos outros e do encontro consigo mesma, num plano diverso, que estará decerto mais próximo desse campo da animalidade entrevista. Aí onde se anuncia a desterritorialização... (SOUSA, 2000, p. 173).

O conceito de desterritorialização é desenvolvido ao longo da obra de Deleuze e Guattari para se referir ao processo pelo qual passam os escritores migrantes; pela constatação dos filósofos, esse é um dado biográfico que ganha extrema relevância dentro da literatura, uma vez que os escritores tendem a transpor características do movimento transitório de migração para suas composições ficcionais. Em *Kafka por uma literatura menor* (1975), Deleuze e Guattari se valem do conceito de desterritorialização para classificar a obra kafkiana como “literatura menor”, ou seja, aquela que opera pela língua desterritorializada – o idioma em que o escritor escreve a obra não é sua língua natural, mas a domina – e que assume, enquanto obra de uma minoria, um valor coletivo.

Kafka, escritor tcheco, produz sua literatura na língua alemã; de mesmo modo, Clarice, ucraniana, aprende ainda criança o português do Brasil e, conforme o processo de naturalização, toma-o para sua escrita. A analogia se dá principalmente pela raiz judia de ambos os artistas. A desterritorialização opera no nível da alusão ao não-pertencente, da representação do indivíduo que não se encaixa. Desse modo, ambos constroem protagonistas que não se identificam plenamente com o resto dos personagens, ou seja, não se sentem pertencentes a um espaço determinado. Em seu último romance, *Um Sopro de Vida*, publicado postumamente, a própria Clarice diz: “eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1978, p. 19).

A partir da ideia de sujeito, Deleuze e Guattari pensam o inseto de Kafka não enquanto estagnância, mas enquanto *devenir*. “Os *devenires* animais são exatamente o contrário [dos arquétipos]: são desterritorializações absolutas, pelo menos em princípio, que se afundam no mundo desértico investido por Kafka” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 20). O *devenir* animal de Deleuze e Guattari aparece também na última linha de *Perto do Coração Selvagem*, quando a narradora – que, a essa altura, já assume o papel de protagonista em primeira pessoa – declara que “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo”<sup>9</sup>. O paralelo entre Clarice Lispector e Kafka é citado brevemente por Benjamin Moser na introdução de sua biografia sobre Clarice, tocando mais uma vez no aspecto que, segundo Abdala Jr., constituiria a principal originalidade da pesquisa biográfica do norte-americano:

---

<sup>9</sup> Apesar de já abordado neste capítulo, tratarei do *devenir* também no próximo, ao analisar a crítica de Silviano Santiago a *Perto do Coração Selvagem*.

Ela emergiu do mundo dos judeus da Europa Oriental, um mundo de homens santos e milagres que já havia experimentado seus primeiros anúncios de danação. Trouxe a ardente vocação religiosa daquela sociedade agonizante para um novo mundo, um mundo em que Deus estava morto. Como Kafka, ela se desesperou; mas, à diferença de Kafka, acabou, de modo atormentado, bracejando em busca do Deus que a abandonara [...], descrevendo a alma de uma mística judaica que sabe que Deus está morto, mas que, no tipo de paradoxo que perpassa toda a sua obra, está determinada a encontrá-Lo mesmo assim (MOSER, 2009, p.16-17).

Ainda que a morte de Deus, de fato, se apresente no romance mesmo que de forma indireta (basta ver, como demonstro ao longo desta monografia, a presença da filosofia nietzschiana na escrita de Clarice), não é só em relação ao divino que a morte surge como tema. Nos momentos cujo foco de *Perto do Coração Selvagem* é o personagem Otávio, é possível identificar a recorrência da expressão *de profundis*, um dos salmos bíblicos penitenciais. O capítulo “Otávio”, por exemplo, se inicia com: “ ‘De profundis’. Joana esperou que a ideia se tornasse mais clara, que subisse das névoas aquela bola brilhante e leve que era o germe de um pensamento. ‘De profundis’. Sentia-o vacilar, quase perder o equilíbrio e mergulhar pra sempre em águas desconhecidas” (LISPECTOR, 1998a, p. 79). Ainda que só o termo esteja explícito no romance, sem a referência direta da própria origem bíblica, vale retomar o salmo a que a locução se refere, cujo título é *Cântico de Esperança*:

1. *Cântico das ascensões.*  
Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor,
2. Senhor, ouvi a minha prece!  
Estejam atentos os vossos ouvidos  
à voz da minha súplica.
3. Se Vós, Senhor, tiverdes em conta os pecados,  
quem poderá subsistir?
4. Mas junto de vós encontramos o perdão,  
por isso temos o vosso temor em nós.
5. Eu espero no Senhor, a minha alma espera,
6. confio na sua palavra. [...] (Sl 129.1ssss).

A recorrência do salmo acaba por configurar um réquiem da angústia que percorre a literatura de Clarice quanto ao desejo de renascimento. Mais do que um cântico fúnebre, o salmo 129 funciona, nos rituais religiosos, como um pedido de redenção, uma exaltação divina que almeja a misericórdia. No capítulo “O encontro de Otávio”, Joana observa Otávio dormir ao seu lado. Tomada por pensamentos a partir da fixação no rosto do marido, Joana perde-se em devaneios:

Por que não matar o homem? Tolice, esse pensamento era inteiramente forjado. Olhou-o. Medo de que “aquilo” tudo, como ao aperto de um botão – bastaria tocá-lo – começasse a funcionar ruidosa, mecanicamente, enchendo o quarto de movimentos e de sons, vivendo. [...]

E subitamente, traiçoeiramente, teve um medo real, tão vivo como as coisas vivas. O desconhecido que havia naquele animal que era seu, naquele homem que ela só soubera amar! Medo no corpo, medo no sangue! Talvez ele a estrangulasse, a assassinasse... Por que não? (LISPECTOR, 1998a, p. 134).

O que Joana enxerga como seu pecado é o pensamento irrefreável. *De profundis*, no romance, é a consciência da condição humana que, em sua imperfeição, pode apenas se privar em relação a fatores externos. É preciso passar a impressão do papel que desempenha, de esposa, seguindo a concepção tradicional de casamento, por mais que não possa conter a sedução pela morte, seja a sua própria ou a de Otávio. O *eu* interior, que pulsa, é incontrolável, uma vez que não se alcança. Por extensão, quando Clarice confessa a necessidade de escrever tal como as palavras se apresentam a ela por si mesmas, de certo modo a escritora está, também, admitindo uma inevitável sina. Ainda assim, não é possível apreender os impulsos, uma vez que não surgem de um procedimento consciente. Nesse sentido, Benedito Nunes escreve em uma nota de rodapé sobre a *hybris* de Joana: “*Hybris* tem aqui o sentido de culpa trágica, resultante de um excesso, de uma desmesura. Como possibilidade humana, que corresponde a infinitude do desejo, a *hybris* difere do pecado no sentido cristão (falta contra a vontade de Deus)” (NUNES, 1989, p. 20). Ou seja, se considerarmos a nós mesmos, os leitores, enquanto juízes

onipotentes em relação à personagem, ela está perdoada; sua tragédia é humana, demasiada humana<sup>10</sup>.

O crítico ainda dá a entender que, ainda que haja um capítulo expressamente dedicado ao requiém, o verdadeiro cântico se configura nas “imagens de infância e morte” reunidas no “grave monólogo do capítulo final” (idem, p. 24). Carlos Mendes de Sousa propõe as seguintes leituras para o *de profundis* clariceano, frisando a importância da ideia de morte: “é algo que irremediavelmente se perde e vai a ‘enterrar’? e um novo tempo se anuncia? Nas figuras da ressurreição ver-se-á como é assinalado o princípio da sobrevivência” (SOUSA, 2000, p. 174). Vale lembrar, conforme a introdução desta monografia, as palavras de Clarice em sua última entrevista, em 1977: “Agora, eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo”.

Por fim, retomemos a metáfora observada por Sousa (2000), em uma análise pautada na leitura anteriormente feita por Olga de Sá (1979) sobre o repetido movimento de abrir e fechar os olhos, detalhe tão recorrente na trama. Desde a infância, Joana gostava do movimento; “às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 38), como se quisesse brincar com os limites da luminosidade em sua percepção, em um jogo análogo ao da pintura impressionista. Por outro lado, ao fechar os olhos, é como se se permitisse sonhar, modificar a realidade: “a alegria cortou-lhe o coração, feroz, iluminou-lhe o corpo. Apertou o copo entre os dedos, bebeu água com os olhos fechados como se fosse vinho, sangrento e glorioso vinho, o sangue de Deus” (idem, p. 62). No famoso capítulo “O banho”, Joana experimenta um momento de pura introspecção e “ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento” (idem, p. 65). Ou seja, a escuridão em que se coloca pode desativar ou potencializar o que há de concreto. Esse recurso de Clarice parece ser uma metáfora consciente, na

---

<sup>10</sup> A abordagem trágica de Clarice, no sentido nietzschiano do termo, retorna como tema de discussão nesta monografia ainda neste capítulo, quando trato da ideia de devir defendida pelo filósofo e presente na literatura clariceana. Em um momento posterior, no capítulo seguinte, novamente tratarei do trágico no romance, dessa vez em sentido mais amplo em relação à postura afirmativa a ser adotada diante de uma culpa tradicionalmente cristã, a ser revertida na feliz consciência da tragédia humana.

medida em que o próprio Otávio, em um momento de lúcida reflexão, parece explicar o procedimento almejado pela autora:

É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes (p. 119).

Como uma justificativa à necessidade de fechar os olhos para expandir a sensibilidade, na prática, a voz da narradora junto à de Joana (e, nesse caso, a voz da própria autora ao tematizar o ato da escrita), se configura da seguinte maneira: “de novo, a inquietação tomou-a, pura, sem raciocínios. Ah, talvez eu deva andar, talvez... Fechou os olhos um instante, permitindo-se o nascimento de um gesto ou de uma frase sem lógica. (idem, p. 81)”. A insistência no gesto de piscar os olhos devagar é uma manifestação da poesia dentro da prosa de Clarice. Se, conforme nos aponta Paul Klee, a arte não reproduz o visível, mas torna visível, não é preciso que Joana mantenha seus olhos abertos; nas palavras da narradora no próprio romance, “tudo o que poderia existir, já existe. Nada mais pode ser criado senão revelado” (LISPECTOR, 1998a, p. 123). Muito mais interessante, portanto, é que a personagem observe a si mesma voltando seus olhos ao impalpável. Desse modo, a narrativa clariceana recusa as convenções discursivas do realismo, na medida em que não busca uma concretude correspondente à ideia de real, mas torna explícito o próprio imaginário, buscando o que já existe, mas permanece à espera. Escrever de olhos fechados é propiciar o fluxo da palavra em sua liquidez. Mais do que uma reação involuntária, esse ato de Joana pode significar a “inapreensão da coisa”, isto é, o distanciamento do concreto. Conforme aponta a crítica feita por Roberto Schwarz sobre a protagonista do romance,

É frequente sentirmos que Joana está no limiar da obra, que suas reflexões e sensações se organizam e tendem à objetivação. Chega a ser pungente o livro quando a personagem percebe que irá dizer, que suas impressões, seu amor, seu ser mais íntimo irão se condensar em palavra (SCHWARZ, 1981, p. 57).

Por extensão, o desejo de alcançar corporeamente o objeto, quando posto em relação à realidade frustrante que é a incapacidade de chegar exatamente ao espaço que se deseja ocupar, fazendo restar somente o *perto*, traduz-se na própria experiência de criação literária, sendo a linguagem o instrumento equívoco de representação das ideias e dos sentimentos, matéria da qual o selvagem coração se compõe. Um dos reflexos dessa incessante tentativa clariceana dentro do próprio enredo do romance é apontado por Sousa acerca de Joana:

o entrefechar os olhos é fundamental para a vivência de uma dada experiência que é do domínio do misterioso [...]. Poder-se-á dizer que é o entrefechar os olhos que permite o acesso à visão transfiguradora (em vez de um chão de pedras, um chão de listas, como no livro *as linhas*) (SOUSA, 2000, p. 175).

Desde a infância até a idade adulta, portanto, são significativos os momentos em que a personagem se encontra “fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar” (LISPECTOR, 1998a, p. 66), de maneira lúdica, e acaba tendo por resultado uma volta à visão a si mesma. É nesse sentido que a dualidade entre escuridão e a luz constituem, por extensão, o binarismo entre alma e corpo, essência e existência, e, conseqüentemente, significado e significante, pelo viés semiótico da constituição do signo. Se a exteriorização do pensamento se dá pela linguagem, no caso de Clarice, o escritor é um indivíduo frustrado, sendo sua realização sempre uma tentativa aproximada. Desse modo, novamente assumindo a voz de Joana para se fazer ouvir, a narradora confessa: “também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa” (idem, p. 68). O que se pode fazer, diante do desejo de uma captura impossível, é otimizar essa incumbência ingrata de maneira metaficcional, tal como faz Clarice Lispector ao explicitar justamente a dificuldade de dar forma ao pensamento. É assim que a escritora chama a atenção da crítica e ganha admiração dos intelectuais que recebem sua obra.

## 2. A REAÇÃO IMPULSIVA

De modo geral, houve uma recepção positiva da literatura de Clarice após a publicação de *Perto do Coração Selvagem*. No ano de sua publicação, em 1943, Antonio Candido inaugura o que posteriormente configura a fortuna crítica do romance. “No Raiar de Clarice Lispector” (1977) é o nome do artigo em que Candido, conforme o procedimento crítico da época, trabalha com o seguinte movimento: primeiro, o autor apresenta criticamente o panorama literário da época, de forma geral. Em seguida, propõe um método alternativo que permita fazer crescer a literatura brasileira então criticada. Retorna, então, à literatura contemporânea para apresentar Clarice Lispector, e, só então, discorrer sobre o romance, destacando o já referido capítulo “...O banho...”.

Antonio Candido denuncia o que chama de “conformismo estilístico” (p. 125) na literatura brasileira da época, em que falta o que o autor considera a força mental, ou seja, a contribuição do pensamento. Sua solução para que as obras literárias sejam permanentes é “pensar o material verbal”, ou seja, elaborar uma síntese em que “o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla” (p. 126). Só a partir disso, para Candido, a literatura brasileira se torna grande. Nesse sentido, o primeiro adjetivo utilizado pelo crítico para descrever *Perto do Coração Selvagem* é “diferente”. Para ele,

este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra 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 (CANDIDO, 1977, p. 127).

A ideia de corrente dupla que Candido defende me parece profundamente relacionada com o estilo de Clarice Lispector, criticado justamente por seu suposto hermetismo. A redundância na fala de Clarice é percebida por Antonio Candido como uma consequência dessa constante tentativa de exprimir o pensamento desordenado. Nesse sentido, não cabe considerar a literatura como apenas um escape à realidade; no caso de Clarice Lispector, trata-se de desnudar o real e, através da ficção, representá-lo em seus pontos costumeiramente irrefletidos. Na medida em que o leitor se depara com um romance que

retrata o cotidiano de um indivíduo comum, por vezes em tom confessional, sua própria existência é colocada em xeque e se torna objeto de ponderação. As coisas ordinárias ganham volume, e, dessa maneira, a leitura da ficção de Clarice permite a assimilação entre o narrador e o leitor, movimento distinto do que predominantemente se nota na ficção regionalista contemporânea de Clarice, a partir da qual se opera no leitor, na verdade, o sentimento de empatia, que não anula seu distanciamento para com o enredo. Em vários momentos, Candido parece atentar para a singularidade da literatura de Clarice no panorama literário da época. Para dar um exemplo:

Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que [...] procura 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 (idem, p. 126-127).

A análise de Antonio Candido é comparativa; ainda que não nomeie quem seriam, de fato, os romancistas brasileiros de quem fala, é cabível pensar na literatura regionalista que ganhava maior expressividade na fase modernista de meados do século XX. A “rudeza do material” se traduz em uma escrita árida como o sertão, tecendo um contraponto com a narrativa de Clarice – vale lembrar, também nordestina – que se apropria do lirismo poético dentro da prosa e, dessa forma, acaba por nos apresentar uma outra face da existência humana.

Para dar conta da década de 30 no Brasil, Teresa Cristina Montero Ferreira descreve-a como

a década do engajamento na literatura; preocupava-se menos com as invoações formais e mais com as questões sociais. Assiste-se ao florescimento da chamada literatura nordestina, na qual destacaram-se, entre outros, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida. Os temas que estavam na ordem do dia eram o problema do êxodo rural em consequência da seca, a miséria dos retirantes e o misticismo exacerbado (FERREIRA, 1999, p. 71).

Nenhuma dessas questões levantadas pela literatura engajada do Nordeste estão explícitas na ficção de Clarice. Como contraponto, é interessante mencionar a entrevista de Oswald de Andrade em 1954, já com seus 64 anos, em que reflete sobre o panorama literário durante e após a Semana de 22. Oswald afirma que houve uma culpa por parte dos idealizadores da Semana de Arte Moderna: “Em 1930, arriamos a bandeira. É que surgiram o que eu chamo os “Búfalos do Nordeste”, trazendo nos cornos a questão social. Arriamos a bandeira, esmagados por uma espécie de sentimento de culpa: nós representávamos, embora inconscientemente, uma mentalidade capitalista exploradora” (ANDRADE, 1990, p. 222). Ou seja, em certa medida, a geração antropofágica de 22 tem como recurso a importação de alguns valores trazidos justamente por conta da intensa atividade industrial urbana. Em um momento posterior da entrevista, Oswald retoma os mesmos termos e faz menção a Clarice: “Tolhidos por aquela espécie de sentimento de culpa, tivemos que parar em 1930. Algum tempo depois, através de Clarice Lispector e da prosa de Jorge de Lima retomamos o contato com a nossa pesquisa alta” (idem, p. 224). Clarice, portanto, também se distancia da crítica social que marca a geração de 30, mesmo sendo uma escritora nordestina<sup>11</sup>. A diferença entre ambos se dá mesmo no nível da linguagem. Os recursos estilísticos de autores como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz sugerem, já na escrita, a secura do sertão sob frases curtas e rápidas, bem pontuadas. O papel soa como um chão bruto marcado por palavras como pegadas de pés descalços. Por outro lado, Clarice trabalha pela fluidez da corrente do pensamento, como em alto-mar, sob a sensação dúbia que envolve o êxtase e a angústia de se achar diante da exuberância oceânica. Nesse sentido, as palavras de Clarice estão à deriva e flutuam pela busca de sentido, sem aportar jamais em terra firme. Quando escreve o romance *Água Viva*, por exemplo, sua narradora afirma “meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). De todo modo, a

---

<sup>11</sup> É importante notar que há uma exceção na constituição da personagem Macabéa, protagonista de *A Hora da Estrela* (1998c), de 1977 (o último romance de Clarice publicado em vida). Macabéa é uma jovem alagoana, pobre e subempregada, vivendo no Rio de Janeiro, cuja morte trágica induz o leitor a refletir acerca da marginalização da população nordestina que se retira do sertão e se estabelece, sob condições precárias, nas principais zonas urbanas brasileiras.

literatura queima, seja sob a textura áspera do solo ou pela reação nervosa de uma substância pulsante<sup>12</sup>.

Diante da nova configuração estilística literária, o incômodo sentido pela esfera intelectual propiciou um encaixe apressado da ficção clariceana dentro do movimento naturalista. Voltando ao artigo de Candido, o crítico menciona este problema quanto à classificação do romance:

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 [...]”; “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).

A singularidade com que opera Clarice Lispector já em seu primeiro romance se dá pelo deslocamento da linguagem. A palavra se nos apresenta como problema em relação à representação, sublimada além do nível da comunicação, para se tornar instrumento de expressão; nesse sentido, a equivocidade da palavra se torna diretamente proporcional à incapacidade de apreensão lógica do pensamento:

O seu ritmo 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 entrecho (idem, p. 129).

Antonio Candido classifica o romance duas vezes. Primeiramente, considera-o um “romance de aproximação”, como os que

---

<sup>12</sup> É isso que nota Lúcia Helena na orelha do romance na versão publicada pela Rocco (1998), ao entender que “como água-viva queimando a pele, em linguagem incandescente escreve Clarice Lispector”.

procuram dar conta da essência em lugar da existência, ou seja, com o tempo psicológico em lugar do cronológico. Assim, os romances de aproximação se diferenciam dos de análise, como era também considerada a ficção psicológica. “O seu campo ainda é a alma, são ainda as *paixões*. Os seus processos e sua indiscriminação repelem, todavia, a ideia de análise” (idem, p. 128-129).

Momentos depois, Candido afirma que “como a vida, o romance de Clarice Lispector é um romance de relação” (idem, p. 130). De fato, conforme o capítulo anterior, é possível observar que o gatilho das reflexões de Joana são os episódios vivenciados. Apesar dessa relação nem sempre acontecer de forma explícita ou imediata, a abstração se configura a partir do concreto.

Uma das partes mais comentadas pelo segundo momento da crítica é quando Antonio Candido considera que “com efeito este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo [...], com a diferença que para Tântalo isso era condição de desespero, enquanto que para ela nisto residia a própria razão de ser da vida e, portanto, a sua glória, a sua esplêndida unicidade” (idem, p. 130). De fato, a analogia é precisa para caracterizar o teor da obra, principalmente se pensarmos que o final do romance não indica, de fato, a descoberta do selvagem coração da vida, mas sugere uma eterna continuidade na busca. Joana sempre estará apenas *perto*, tal como Tântalo jamais descansa do extenuante castigo. A questão ultrapassa o romance e se apresenta ao longo da obra de Clarice. Em *Água Viva*, a narradora admite: “o que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). A partir de um paralelo biográfico, é possível lembrar da trajetória de itinerante da escritora. De Ucrânia a Maceió, Recife e Rio de Janeiro, além dos períodos passados fora do Brasil, novamente se apresenta o problema do pertencimento. Sua identificação em relação ao todo se dá presencialmente à margem dentro do espaço que ocupa.

Por fim, a parte negativa da crítica de Candido é a de que “o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa [...] porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito” (CANDIDO, 1977, p. 128). Relutante, mas otimista, considera que “deste estofa são feitas as grandes obras. O livro de Clarice Lispector certamente não o é, mas poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza” (idem, p. 130). O receio que se vê em Antonio Candido parece não passar de uma compreensível cautela ao exaltar uma figura tão singular à época. O encerramento do artigo deixa clara a expectativa do crítico: “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” (ibidem).

Em 1959, quinze anos após a crítica de Antonio Candido, Roberto Schwarz analisa *Perto do Coração Selvagem* em um artigo homônimo publicado no livro *A sereia e o desconfiado*. Nele, Schwarz considera a opinião de Gottfried Benn quando este se pergunta o motivo de “entulhar de pensamentos uma personagem, quando personagens não há mais” (SCHWARZ, 1981, p. 53). Schwarz coloca o romance de Clarice em caráter excepcional; não concorda com Benn de maneira geral, já que poucos romances “permanecem possíveis” segundo sua lógica, mas admite que o de Clarice funciona como um dos poucos. Nas palavras do crítico, “são raros os escritores que, desprezado o circunstancial a bem de uma esfera que o preceda, tenham o que dizer. Entre estes, parece-nos, está Clarice Lispector, com seu *Perto do Coração Selvagem*” (idem, p. 54).

O enfoque psicológico reivindicado por Benn é visto positivamente na literatura clariceana por Schwarz, para quem o “substrato humano essencial” seria, na contemporaneidade, muito mais importante do que o enredo propriamente dito. Nesse sentido, tempo e espaço são aspectos secundários – como está claro em *Perto do Coração Selvagem* – em face à missão da literatura atual que se traduz na evidenciação daquilo que nos constitui enquanto seres pensantes.

É significativa a ideia de Schwarz de que “é da natureza das essências serem iguais a elas mesmas, - *descritíveis*, portanto, mas *inenarráveis*, já que não se modificam nem têm gênese” (ibidem). Assim se justificam os papéis complementares do tempo e do enredo no romance: caso a cronologia dos fatos adquirisse relevância, seria possível estabelecer um tipo de genealogia temática, pensando o romance à maneira comum das narrativas; a questão é justamente pensar que, em *Perto do Coração Selvagem*, “a falta de nexos entre os episódios torna-se um princípio positivo de composição” (idem, p. 55). Ou seja, Clarice abandona a ideia de narrativa tradicional operando a partir de circunstâncias de concretude questionável, nas quais o tempo é apenas um acessório para tornar coerente a descrição, que, em todos os capítulos, remete, no fundo, à essência humana. É o que Schwarz leva em consideração ao pensar formalmente a construção do romance, cuja estrutura lhe parece indefinida:

Seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação. [...] A justaposição dos episódios passa a obedecer às conveniências do contraponto, ou, noutras ocasiões, ao arbítrio da associação, forma por assim dizer imprevisível da causalidade psíquica. [...] O tempo comparece para melhor se anular. (SCHWARZ, 1981, p. 55).

Cabe notar, também, a importância que ganha a protagonista na análise de Schwarz, que busca, em diversos momentos do artigo, definir Joana para melhor entendê-la. Ao dizer que “Joana observa-se, lúcida e fina, mas não se alcança” (idem, p. 54), o crítico enxerga a proximidade inextinguível em relação ao autoconhecimento que se traduz no título do romance: Joana é capaz de enxergar o próprio coração, isto é, observar-se, mas estará fadada a permanecer *perto*, apenas; não mais que isso. Por isso, Schwarz considera dois impulsos distintos a guiar a personagem:

Uma Joana, a que se coece e interpreta, habita as antecâmaras da poesia, da objetivação do espírito. A outra, deseja-se qual pedra rolando, qual montanha, quer-se desfeita em processos elementares que a introduzam no mundo primário da causalidade simples, pré-humana (idem, p. 57).

Nesse mesmo sentido, o crítico parece considerar Joana uma figura múltipla, complexa, “composta por estas ilhotas de luz e engenho, *inteligíveis* mas *isoladas*” (idem, p. 55). Está, portanto, à mercê de algo indefinido que a mova, a cada vez se sujeitando à possibilidade de agir a partir de uma Joana diferente. Por isso, diz Schwarz, “Joana é a vertigem de quem, sem dominar-se, faz do acaso a sua riqueza” (idem, p. 56).

Ainda assim, Schwarz passa a comparar a construção de Joana aos demais personagens da trama, o que acaba não só ajudando a compreender melhor a protagonista, mas rende também as críticas negativas que o intelectual aponta acerca do romance. Para o crítico, considerando a técnica do monólogo interior que permite expor a intimidade da protagonista ao público leitor, seu contraponto enquanto relação é o que nos permite entendê-la enquanto totalidade. Tal como

Antonio Candido (1977) afirma que *Perto do Coração Selvagem* é, em última instância, um romance de relação, Schwarz corrobora a ideia quando diz que, “cúmplices da onisciência autoral, temos os elementos para compreender o exterior agreste da heroína. E, quando ela é posta em convívio, vemos a medida exata do que fica oculto aos seus parceiros de novela” (SCHWARZ, 1981, p. 57).

Ainda assim, é também na abordagem a fatos exteriores que se pauta a primeira crítica negativa de Schwarz ao romance. Para ele,

é de sua ruptura que resulta, a meu ver, a única passagem débil do romance: a explicação da viagem de Joana a partir de uma longínqua herança paterna, e a conseqüente ligação dos episódios. O apelo a uma causa exterior, plausível, impressiona como quebra e arbítrio precisamente porque um dos temas do romance é o hiato mediando as estações da vida. Reconhecemos que nada há mais razoável do que viajar depois de herdar; no caso, entretanto, a narração desmente o esforço que vinha fazendo (idem, p. 55).

Para a análise que me propus a desenvolver, é menos interessante discutir a coerência da reivindicação de Roberto Schwarz. Busco, na verdade, argumentar sobre como a crítica brasileira contemporânea parece necessitar desse rompimento com o romance de teor naturalista, isto é, como a literatura moderna de Clarice Lhes é importante, causando estranhamento, ironicamente, bem quando se aproxima do fazer literário em voga na época. Quando Clarice deixa de lado a subjetividade, isso faz falta ao público especializado. Consideremos a crítica final de Schwarz:

O livro contém uma falha grave de perspectiva: nalguns pontos, a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal; ao que esta, por sua vez, deixa de ter um plano narrativo especificamente seu (idem, p. 57).

É possível questionar o que motiva Schwarz a desconsiderar uma identificação parelha entre Joana e os outros personagens. Era de se esperar que, enquanto romance de relação, Schwarz compactue com a visão de que a protagonista, enquanto sujeito, se constitui por completo

pela assimilação do contato com o outro. Entretanto, a ideia do *je est un autre* de Rimbaud, que é a do próprio “é da coisa” de Clarice (e a do já mencionado “eu sou vós mesmos”) parecem não agradar ao crítico, como se a profundidade do plano narrativo, quando estendida aos demais, os nivelasse. Ainda assim, o encerramento do artigo de Schwarz admite a relevância do romance. “Para além do detalhe crítico, entretanto, estamos diante de um livro que se impõe. Uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana” (ibidem). Aliado ao texto de Antonio Candido, o artigo de Schwarz representa uma das mais frutíferas críticas de impressão acerca do romance de estreia de Clarice. São eles, principalmente, os documentos que constituem suporte analítico para uma fase posterior da crítica clariceana brasileira, considerada um momento metacrítico.

Dentre os pensadores da fase posterior, destacam-se Benedito Nunes e Silviano Santiago, sendo este o autor de um dos últimos grandes trabalhos publicados sobre Clarice que mencionam *Perto do Coração Selvagem*. O artigo de Silviano Santiago, intitulado “A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança”, de 1999, constitui-se em um momento já sedimentado pelos trabalhos anteriores, o que expande sua reflexão ao patamar da chamada “crítica da crítica”; por isso, muitos dos termos de Santiago são referências a outros estudos aqui citados. Santiago esclarece, por exemplo, uma questão fundamental que abrange a literatura brasileira do século XX, que é sobre a classificação “naturalista” que Candido já havia denunciado:

A caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca naturalista que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento histórico e dele refluíam ou a ele confluíam [...]. O sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos de fora, isto é, pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental (SANTIAGO, 2004, p. 232).

É principalmente levando em consideração a análise de Antonio Candido que Silviano Santiago estrutura sua argumentação acerca de Joana e do próprio romance, por extensão. Sua crítica é também concernente ao procedimento literário do século XIX, que certamente colaborou para a interpretação inicial da ficção proposta por Clarice no

século seguinte: “O acontecimento desconstruído é de difícil apreensão. [...] A ficção oitocentista não soube como dar-lhe palavra, ou emprestou-lhe uma palavra desconfiada, classificando-o de sentimental ou condenável” (idem, p. 233).

Outro aspecto presente na crítica de Santiago que não figura entre as primeiras análises de impressão é o diálogo com o tema filosófico propriamente dito; a contribuição mais significativa de Santiago, nesse sentido, é a relação entre a ficção de Clarice e a filosofia nietzschiana, como quando o crítico descreve que “a trama novelesca de Clarice [...] é um rio que inaugura seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente” (ibidem). Indiretamente, aqui, a ideia do eterno retorno se nos apresenta pelo caráter cíclico da estrutura do romance. É possível entender as voltas realizadas dentro do fluxo narrativo como a reinsurgência do conflito existencial que subjaz ao texto assumindo diversas formas, espaços ou tempos diferentes. Nas palavras de Benedito Nunes, crítico que divide com Silviano Santiago o papel de maior importância dentre os intelectuais da fortuna crítica deste segundo momento historiográfico em relação ao romance inaugural de Clarice, “essa dispersão no tempo, através da experiência interior, de uma vida que contém outras, como ‘círculos inteiros, fechados’, é homóloga ao ritmo temporal entrecortado da narrativa” (NUNES, 1989, p. 22).

Ao manter a ideia de retorno, Santiago alude a Nietzsche mais de uma vez, como quando pondera que “como Guimarães Rosa, Clarice busca dramatizar na ficção a situação negativa da experiência para nela, primeiro, introduzir o valor positivo da vida e para dela, em seguida, extrai-lo enriquecido e explosivo” (idem, p. 235). Sem nenhuma menção explícita, o crítico reafirma na ficção de Clarice a proposta nietzscheana de superação do pessimismo niilista relacionada ao conceito de *amor fati* desenvolvido pelo filósofo no livro *Gaia Ciência* (e em obras posteriores):

Amor fati: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim. (NIETZSCHE, 2001, §276).

Para Nietzsche, portanto, a partir de uma existência trágica advém a força da vontade de poder. A essa ideia de aceitação corajosa do futuro se associa o conceito de *devoir*, já trabalhado no primeiro capítulo

desta monografia. Nietzsche é partidário da ideia de que tudo é vir-a-ser, ou seja, os indivíduos estão sujeitos à transformação constante da realidade. Pensar na literatura de Clarice, em que “a durée da satisfação é concebida como humana, demasiadamente humana” (SANTIAGO, 2004, p. 236), é entender essa configuração de tempo que nos proporciona, novamente, um paralelo com a filosofia nietzschiana. Ainda conforme Silviano Santiago, “os raros momentos essenciais do texto ficcional devem ser também e principalmente compreendidos e interpretados na fatalidade do seu devir, quando deslinearmente se articulam para se sobrecarregarem de força utópica” (idem, p. 234). A força alimentada pela utopia nada mais é do que a resposta afirmativa nietzschiana diante da fatalidade das coisas possíveis. Santiago retoma o assunto em uma belíssima síntese sobre o significado que adquire *Perto do Coração Selvagem*: “... um modelo para a utopia nossa de todos os dias onde a palavra reconstrói a magia do instante presente com vistas ao próprio devir feliz dele” (idem, p. 235).

Pensar o instante como devir possibilita, segundo o crítico, a fundamental ambição do romance de Clarice, na medida em que inaugura “uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado” (idem, p. 236). A partir deste momento da análise, Santiago desenvolve a ideia que apresenta no subtítulo “cotidiano, labor e esperança” de seu artigo. Aplicando a dicotomia de Herbert Marcuse, na área da psicanálise, que resume o tempo humano como tempo de trabalho e o tempo como repouso como sendo uma forma sobre-humana ou subumana, Santiago aponta a subversão de Clarice ao conceber a “durée da satisfação” como tempo humano *a priori*: “o rechaço do conceito de tempo como evolução linear, em infinita ascensão, leva Clarice a rejeitar, como veremos no final, uma concepção de progresso técnica, quantitativa, e a favorecer uma concepção humanitária, qualitativa de progresso” (idem, p. 236).

Ao reverter a hierarquia herdada do pensamento positivista no mundo moderno ocidental em que se estrutura o progresso técnico sobre e antes do humanitário, “Clarice [...] rejeita o significado [de acontecimento] ofertado ao conceito pela historiografia oitocentista, optando pela desconstrução da sua significação. [...] O acontecimento em Clarice transforma o personagem, fortalecendo o indivíduo [...], acarretando uma *evolução não linear*” (idem, p. 237).

Nesse sentido, a trama enquanto sucessão de episódios perde forças e cede lugar à manifestação da psique da personagem, mais do que

de seu comportamento diante dos fatos descritos. A própria narrativa se constitui, então, como uma reconfiguração do “instante-já” clariceano, na medida em que acontece, conforme Silviano Santiago (idem), primeiramente como experiência imediata da personagem e secundamente como objeto literário. Ou seja, o instante-já é mais do que a visão de mundo da personagem; é também a pauta da própria ficção. Como consequência, temos que o entendimento da arte como o objeto final é um reducionismo do processo artístico.

Em paráfrase ao poeta Paul Valéry, em nota de rodapé, Santiago sentencia: “a obra de arte perfeita está nos infinitos e sucessivos átomos de silêncio do artista que entremeiam o seu próprio trabalho” (idem, p. 241). É dizer que o que se constitui enquanto trabalho não deve ser a produção que se manifesta em seu resultado, mas o exercício em si, avaliado a partir de um viés não quantitativo. Retomando a ideia de trabalho alienado de Marcuse, a denunciar que o trabalho, tal como tradicionalmente concebido, só proporciona satisfação *depois* do trabalho, “a materialização do tempo em biografia, o crescimento e a transformação do mundo, a evolução do gênero humano, costumam ser dados como consequência da ação do trabalho do homem na natureza” (idem, p. 239).

Para reverter esse processo, Clarice Lispector toma as metáforas campesinas de modo a revisitar o cotidiano pastoril de acordo com o trabalho bucólico, rejeitando a produção pós-industrial com vistas estruturalmente econômicas. “Na ficção de Clarice, seres e coisas têm liberdade para poderem crescer e se relacionar independentemente da força voluntariosa do lavrador. Este não escraviza seres e coisas pela força, não os oprime por egoísmo, não os faz sofrer por injustiça. Deixa-os crescer em liberdade” (idem, p. 238).

Finalmente, o projeto de Clarice, ao recusar a ideia de trabalho, reivindica o que Santiago considera labor: “o labor é a manifestação não da força humana aliena de um trabalho socialmente útil e aferido pela produtividade, mas do cuidado, manifestação do ‘trabalho’ que contribui para o progresso qualitativo do indivíduo” (idem, p. 240).

Dentro da reação negativa a *Perto do Coração Selvagem* por parte de um grupo seletivo de intelectuais da época, Álvaro Lins lança um artigo, no ano seguinte ao da publicação do romance, em que há uma diminuição no valor da obra de Clarice sob o argumento de que seu texto não apresentava um teor social explícito de denúncia, tal como propunha a literatura regionalista. Entretanto, conforme Santiago vem apontar, a crítica de Clarice na verdade é percebida em relação à própria lógica

produtivista que rege este engajamento, a que a escritora responde questionando a noção de trabalho.

É válido considerarmos a crítica de Álvaro Lins em detalhes, para que possamos melhor compreender como as mudanças de percepção na crítica se operaram a ponto de alguns dos aspectos reпреendidos por Lins atualmente terem valor inverso, sendo motivo de exaltação no romance clariceano. Dentre os principais tópicos, o ensaio de Álvaro Lins se fundamenta a partir da diferenciação entre romance e poesia, que, segundo o intelectual, deve ser respeitada e, no caso de Clarice, tem seus limites transgredidos ao longo da narrativa. É preciso notar que a chamada prosa poética era, já na época, aceita por outros críticos contemporâneos e até admitida pelo próprio autor, tendo em Clarice sua primeira expoente:

Tem-se falado muito no Brasil de romance poético, de romance lírico; e esta expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. Confunde-se em geral o romance lírico com a exaltação sentimental, com o sentimentalismo de certas páginas em prosa. Isto, porém, é tão velho quanto a história da ficção. Não tenho receio no afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarisse [sic] Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico (LINS, 1963, p. 188).

Ainda assim, Álvaro Lins parece não estar satisfeito com o modo como se deu a mistura de elementos em *Perto do Coração Selvagem*. Apesar do “amadurecimento de espírito” e da inteligência notável da jovem escritora, Lins considera que Clarice não tem a “experiência vital” de que necessita um romancista, adquirida por tempo de vida ou mesmo por intuição. “Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da estruturação ficcionista” (idem, p. 190).

Para tentar entender a quais *recursos* o crítico se refere, já que seu texto não os especifica, sugiro considerarmos a diferenciação feita por Umberto Eco entre a poesia e a prosa<sup>13</sup>, a escrita do texto ficcional se dá, na prosa, da seguinte maneira: “Se o conteúdo é uma sucessão de objetos, a prosa assume o ritmo desfilante do grupo, se é uma implicação de causas

---

<sup>13</sup> Voltaremos ao texto de Umberto Eco no próximo capítulo da monografia, em que a discussão tomará uma perspectiva mais teórica, fazendo-se necessário, por isso, explicitar a definição de *prosa poética* e os pressupostos deste conceito.

e efeitos, assumirá o ritmo sintático de um período repleto de orações subordinadas” (ECO, 1989, p. 243). Ou seja, a prosa tem fundamentalmente como tema duas opções: ou se escreve sobre objetos concretos, ou sobre acontecimentos em relação de causa e consequência, cujo reflexo, na escrita, se dá pelo uso de orações mais complexas. Na escrita poética, entretanto, “a poesia aparece como uma modalidade que educa ao obstáculo, que mantém em exercício o conteúdo, ou seja, mantém em exercício o pensamento” (ibidem). Não mais se trata apenas da finalidade das coisas, mas do exercício de chegar até elas pela palavra, e, por extensão, da dificuldade inerente a este exercício. O procedimento enquanto tema, entretanto, parece ser visto por Álvaro Lins como um problema: “o romance lírico, porém não se faz com o lirismo da poesia, e, sim, com o lirismo da ficção. Do contrário – e é o que sucede às vezes com o livro da Sra. Clarisse [sic] Lispector – o romance perde o seu ponto de apoio e afasta-se do seu centro de equilíbrio” (LINS, 1963, p. 190). Álvaro Lins vai mais além, alegando que o excesso da manifestação subjetiva da escritora se liga ao conceito de literatura feminina, que tem por base uma motivação confessional narcísica.

A primeira frase de Lins no artigo sentencia que “uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano” (idem, p. 186). Segundo o crítico, escritores masculinos costumam criar autores mais ocultos, distantes de seu conteúdo; isto se deveria, na hipótese defendida por Álvaro Lins (que não explicita o fato de tratar apenas de uma suposição opinativa, sem nenhum levantamento objetivo de dados), à escola realista, “que exigia do escritor que a sua personalidade ficasse num plano em sombra” (ibidem). Esse procedimento, então, não seria adequado aos “temperamentos femininos”, fazendo com que escritoras mulheres não tenham alcançado expressivo sucesso durante as escolas realista e naturalista<sup>14</sup>. Lins sugere até uma propriedade feminina no comportamento narcísico, sobre o qual não se aprofunda no texto:

---

<sup>14</sup> Gostaria, novamente, de frisar que esta é a defesa de Álvaro Lins, a desconsiderar as questões de poder e influência que permeiam a questão de gênero atualmente. Para não ser anacrônica, entretanto, prefiro compreender que, na época, não se havia uma problematização significativa para o silenciamento cultural feminino, principalmente pela parcela mais ortodoxa da esfera intelectual, como parece ser o caso de Álvaro Lins, que ignora importantes discussões de seu tempo e se fixa a ideias já pouco defensáveis.

As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial, embora não seja lícito insistir demais nessa circunstância extraliterária (ibidem).

Como Álvaro Lins não explica esta ideia nem procura provar seu argumento, resta-nos tentar encontrar um motivo melhor para associar o narcisismo à mulher do que uma mera repercussão do senso comum machista que força a ideia da mulher vinculada ao *ego*, a mulher fútil, não engajada. Vale lembrar que a própria Clarice Lispector recusa a ideia de literatura feminina, conforme aponta Olga de Sá (2013), uma vez que *literatura*, por si só, deve abranger a produção de homens e mulheres, indistintamente. Novamente, as ideias de Álvaro Lins parecem-me ultrapassadas em relação às de seus contemporâneos. Por fim, o crítico tenta se fazer entender pelas seguintes palavras:

Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente. [...] Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê. Mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há, em todo autor, de transfigurar a sua individualidade na obra independente e íntegra em si mesma. Parece-me que, neste sentido, a Sra. Clarisse [sic] Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária (idem, 189).

É possível dizer, portanto, que a desaprovação exposta por Álvaro Lins gira inevitavelmente acerca de uma questão de gênero. A tentativa de atenuar a cobrança se invalida na medida em que, mesmo tentando inserir no rol de bons escritores as mulheres que “transfiguram a individualidade”, Álvaro Lins parece esquecer os escritores homens que não o fazem e continuam bem-sucedidos, como Lúcio Cardoso, grande amigo de Clarice, por exemplo.

A escritora, todavia, não respondeu a nenhuma das duas reclamações até agora expostas, mas principalmente à seguinte opinião, que mais a incomodou ao ler a crítica: “usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virginia Woolf, a Sra. Clarisse [sic]

Lispector escreveu o seu próprio romance” (idem, p. 188). Trata-se da afirmação sobre as influências estrangeiras que Clarice Lispector teria encontrado para escrever seu romance, considerando principalmente James Joyce e Virginia Woolf como fontes de inspiração da escrita clariceana. O autor reafirma, na mesma página, sua posição sobre o papel de Clarice na literatura nacional a partir da perspectiva da influência, ao dizer que “coube-lhe, vamos repetir, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf” (ibidem). É interessante notar que a questão de gênero, outro grande tema do texto de Álvaro Lins, retorna e é inserida na própria reflexão sobre a semelhança estrangeira:

Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Wolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse [sic] Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino (ibidem).

As justificativas da desaprovação de Lins se mesclam e acabam por adquirir, novamente, um caráter sexista. A partir da reação da escritora, apesar de buscar uma postura mais desinteressada, é possível notar uma grande preocupação com a opinião pública. Em uma carta à irmã, em 1944, Clarice diz que a de Álvaro Lins lhe tinha abatido: “escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial deles’” (apud GOTLIB, 1995, p. 176). De fato, em entrevistas, cartas e textos posteriores, parece haver uma insistência por parte de Clarice em negar, por definitivo, a influência destes escritores, apesar das possíveis correspondências estilísticas que fossem notadas. É inclusive curioso notar que Benedito Nunes, em seu livro *O Drama da Linguagem*, de 1973 (ou seja, 30 anos após a estreia da escritora), dedicado inteiramente a Clarice, introduz a obra com o artigo de Álvaro Lins, sem nenhuma problematização apontada, contendo trechos como “as novelas de James Joyce e Virginia Woolf, nas quais podemos ver os antecedentes de *Perto do Coração Selvagem*” (NUNES, 1979, p. 12).

Em todo caso, há uma explicação mais ampla para o estilo de Clarice Lispector, pautado em um procedimento crítico da arte, que, por um viés genealógico, se configura pela autonomia do campo artístico a partir da idade moderna. Conforme analisa Pierre Bourdieu, é nesse

período que “os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – [...] a irreducibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 2013, p. 103). Significa dizer que a arte (no presente caso, a literatura) pôde se desvencilhar dos antigos valores político-religiosos e, como resultado, tomar a si mesma como objeto, não mais pautando seus temas conforme o ideal moral vigente. A ficção toma a própria arte como objeto, tornando-se crítica de si, e os comportamentos até então reafirmados são postos em xeque. A autocrítica na literatura se instaura enquanto se direciona não só a seu objeto social, mas à sua própria objetificação no nível da linguagem.

O paradoxo é o argumento de Octavio Paz para ratificar o caráter paradoxal da modernidade: “é claro que a ideia de modernidade somente poderia nascer dentro desta concepção de tempo sucessivo e irreversível; é claro, também, que só poderia nascer como uma crítica da eternidade cristã” (PAZ, 1974, p. 44). Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz classifica a *tradição moderna* como lógica e linguisticamente contraditória.

O moderno não se relaciona necessariamente ao novo, mas à ruptura, ou seja, a tradição moderna é a perpetuação da mudança. Para resolver o dilema entre o antigo e o moderno, o teórico considera a crítica como “o ácido que dissolve todas essas oposições” (PAZ, 1974, p. 21). Com isso, segundo ele, temos que “a arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma” (idem, p. 20).

A percepção do tempo se modifica a partir da perspectiva moderna que considera um aspecto alheio à concepção temporal antiga. Retomando alguns dos conceitos que já abordamos, como o da morte de Deus, o da filosofia de Nietzsche e o da literatura clariceana a partir da raiz judia, é possível sintetizar a alteração temporal no romance pelas palavras de Octavio Paz:

Ao mesmo tempo, a morte de Deus provoca na imaginação poética um despertar da fabulação mítica e, assim, cria-se uma estranha cosmogonia, em que cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus. Regresso do tempo cíclico, transmutação de um tema cristão em um mito pagão. Um paganismo incompleto, um paganismo cristão tingido de angústia pela queda na contingência (idem, p. 73).

Ao considerar o paganismo incompleto, ou seja, manchado pela presença do cristianismo, Paz assume que a literatura atual possui em si

uma tentação religiosa. Novamente, trago o pensamento nietzschiano para dar conta da questão. Para o filósofo, o homem moderno mata Deus, mas não se preocupa em abandonar os valores cristãos, mantendo seus fundamentos religiosos a nível cultural na medida em que deixa de lado unicamente a perspectiva da fé propriamente dita. O paganismo pode ainda ser visto sob a ótica do retorno à mitologia grecorromana, pela analogia a Saturno ou Chronos, o deus do tempo, que devora os próprios filhos. Se, em épocas mais remotas, a irregularidade não fazia parte da ideia de tempo, mas funcionava como exceção, após a modernidade, a inconstância e a distinção são incorporadas ao próprio tempo.

O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais. Apenas diante da morte nossa vida é realmente vida. No agora, nossa morte não está separada de nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto (idem, p. 198).

Octavio Paz considera, diante disso, que as oposições entre as diferentes civilizações, na verdade, fazem menção à *unidade* do homem. “A natureza humana não é uma ilusão: é o não-variável que produz as mudanças e a diversidade de culturas, histórias, religiões, artes” (idem, p. 24-25). Talvez o que Clarice estivesse buscando dentro do coração selvagem dos homens fosse, justamente, a essência equívoca de que fala Octavio Paz; a busca é incessante porque não há como apreender a essência que não seja de modo exclusivamente sensível, nesse sentido, a equívocidade do processo afirma seu paradoxo.

### 3. O FRACASSO FUNCIONAL DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Convém considerar o procedimento crítico também como uma instância submetida à historiografia literária. Situados no período compreendido como “modernismo brasileiro”, os intelectuais da chamada *crítica de impressão*, em momento contemporâneo ao do lançamento do romance de Clarice, têm sua escrita caracterizada pela menção ao vazio, com uma crítica marcada pela subjetividade da recepção. Os pensadores mais atuais, entretanto, operam a partir do distanciamento temporal em relação ao objeto, podendo refletir sobre a própria abordagem da crítica de impressão, configurando um momento distinto da história da literatura. Pensando nisso, João Camillo Penna discorre, em recente artigo, acerca do *consenso epifânico* da crítica literária quanto a *Perto do Coração Selvagem*.

A partir dos principais textos que compõem a fortuna crítica que menciono nesta monografia, Camillo Penna identifica o equívoco na tradição de se considerar a literatura de Clarice Lispector como a literatura da epifania. “Foi Benedito Nunes quem introduziu o motivo, ainda sem designá-lo como tal, nos dois primeiros ensaios que dedicou a Clarice, mas já nos seguintes nomeando-o” (PENNA, 2010, p. 68). De fato, os críticos citados nos capítulos anteriores têm, em comum, a tendência de enxergar em Clarice uma ficção do êxtase, do puro *instante-já*. O problema está, precisamente, na conotação teológica da palavra “epifania”: “o termo, portanto, é explicitamente associado à encarnação e redenção de Deus em sua figura humana” (idem, p. 69). Conforme busquei expor no capítulo anterior, Clarice parece optar por uma abordagem panteísta do universo, desconsiderando a religião tradicional cristã. Mais correto, portanto, seria entender as experiências narradas em *Perto do Coração Selvagem* a partir da unicidade dos fatos. Todos os acontecimentos remontam a uma só verdade ontológica, que seria o coração selvagem propriamente dito.

Camillo Penna retoma São Tomás de Aquino para definir o que seria epifania, sendo uma de suas características a irradiação, isto é, a claridade. Novamente, considerar Clarice uma autora epifânica seria uma contradição para Carlos Mendes de Sousa (e para Olga de Sá, para quem Clarice seria uma autora “noturna”, conforme vimos anteriormente). É claro: uma linguagem radiante não daria conta de um aspecto fundamental da autora de *Perto do Coração Selvagem*, que é seu caráter metaficcional. Tratar da escrita enquanto procedimento é lidar com a imprecisão, com a

possibilidade. Nesse sentido, Camillo Penna sentencia que essa unicidade panteísta a que a literatura de Clarice almeja está fadada ao fracasso. E mais, “é esse fracasso imperceptível que determina uma dupla característica de seus textos: sua irredutível modernidade, ao transformar a crise da tradição em procedimento interno à construção e ‘salvamento’ do mundo” (idem, p. 95).

Indiretamente, Penna retoma a teoria de Octavio Paz, já iniciada nesta monografia, na medida em que, para Paz, “se a intensidade do instante se torna duração fixa, estamos diante de uma impossibilidade lógica, que é também um pesadelo” (PAZ, 1974, p. 43). A modernidade é o momento em que a humanidade se encontra pela perspectiva da existência diante do abismo. “É a primeira vez que, em vez de propor um princípio intemporal, postula-se como ideal universal o tempo e suas mudanças” (idem, p. 40). O resultado é a constatação angustiante de um devir que não cessa; o acaso irrefreável de que fala Mallarmé a despeito das tentativas de manipulação do tempo pelo homem. Já que atualmente esse problema foi identificado e teorizado pelos intelectuais contemporâneos, claro está que a melancolia moderna pode ser perpassada pela chamada pós-modernidade.

Controverso, o termo é por vezes definido contraditoriamente como um momento adiante, seguindo a cronologia da historiografia literária. Vejo, entretanto, a emergência do pós-moderno enquanto uma perspectiva desilusória. Diante da crise da modernidade, ou seja, do fim da “tradição da ruptura” de Octavio Paz, faz-se presente um procedimento distinto, mas que não deveria ser periodizado, para não cair, novamente, na tradição moderna da sucessão historiográfica, que a partir da década de 60 deixa de ser interessante para a esfera intelectual. Para entender a diferença entre os termos, retomemos uma das características apontadas por Octavio Paz sobre a modernidade: “a outra crença dos modernistas não é o cristianismo, mas seus restos: a ideia do pecado, a consciência da morte, o saber-se caído e desterrado neste mundo e no outro, o ver-se como um ser contingente em um mundo contingente” (idem, p. 124-125). Diante do abismo da constatação do incerto, resta a angústia que conduz o pensamento moderno.

Sob a perspectiva pós-moderna, entretanto, não mais o vazio se torna o tema de análise, mas justamente o desconforto moderno em se colocar diante dele. Lyotard, no livro teórico em que discorre sobre a condição pós-moderna, afirma que “o traço surpreendente do saber pós-moderno é a imanência a si mesmo, mas explícita, do discurso sobre as regras que o legitimam” (LYOTARD, 1986, p. 100). Essa possibilidade

de explicitar a própria referência discursiva, segundo o filósofo, está fundamentada justamente na extinção das instâncias modernas de legitimação do poder, como as grandes narrativas, por exemplo. Ou seja, a ilusão positivista de um discurso essencialmente verídico não mais satisfaz enquanto instrumento de controle para a sociedade pós-moderna. Esta, por sua vez, se abre à diferença sensível, postas as angústias apresentadas pela própria modernidade, trazidas à tona, dentre outras maneiras, pela esfera artística ao longo do século XX.

Conforme aponta Tereza Virginia de Almeida, “a distinção do pós-moderno em relação ao moderno estaria no total expurgo de qualquer nostalgia em torno de um sentido uno determinável. Ao artista pós-moderno é legado muito mais o prazer da alusão do que a dor da irrepresentabilidade” (ALMEIDA, 1998, p. 7). Como se, passado o espanto, a situação permanecesse para ser interpretada a partir da consciência trágica, no sentido nietzschiano do termo: assim como, em Nietzsche (2012), o personagem Zaratustra defende a necessidade de rir de si mesmo diante da vida em sua sucessão de eventos, felizes ou não, o intelectual pós-moderno, por sua vez (marcado, vale dizer, por uma corrente nietzschiana de pensadores contemporâneos), aceita o vazio enquanto objeto de representação e, dessa forma, é capaz de se distanciar da angústia e compreender o procedimento. É como compreendo, também, a literatura de Clarice Lispector, uma vez que trabalha a arte enquanto procedimento. Em *Água Viva*, a narradora explica: “Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso” (LISPECTOR, 1998b, p. 27). Parece-me, portanto, que a tomada de consciência da impossibilidade da expressão do objeto acaba tornando-se, ela mesma, um objeto em nível distinto. É por isso que, tal como propõe Tereza Virginia de Almeida, entendo o pós-moderno como um olhar, ainda dentro do que se espera da ideia de modernidade.

Considerar o pós-moderno, não como estilo ou movimento, mas como um contexto cultural, um *olhar* lançado sobre as práticas discursivas, a partir do qual tanto as manifestações artísticas [...] quanto o discurso teórico se movimentam no sentido de desnaturalizar o que se concebe como realidade. Antes de fazer emergir um novo paradigma, o contexto pós-moderno aparece como o momento em que a cultura ocidental questiona a si própria de

dentro mesmo de suas convenções (ALMEIDA, 1998, p. 12).

É dizer que não se trata da substituição da temática, mas sim de uma reapresentação da questão. Surge a constatação do paradoxo em detrimento à melancolia do ser. Para justificar o desespero moderno, Octavio Paz explica:

O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais. Apenas diante da morte nossa vida é realmente vida. No agora, nossa morte não está separada de nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto (PAZ, 1974, p. 198).

Dizer que o tempo presente engloba a vida e a morte concomitantemente resulta problematizar a definição de tempo em si. Em livro posterior ao já citado, Lyotard considera, acerca do humano, que “a morte, se bem que limite, é por excelência aquilo que se oculta e se adia e que por isso ocupa tantas vezes o pensamento, esta morte que afinal é a vida do espírito” (LYOTARD, 1989, p. 18). Vive-se, portanto, pensando na morte, que deve funcionar como instrumento propulsor à vida mesma. O tempo regular, entretanto, não admite tais disposições do espírito; se ocupa em transcender mecânica e previsivelmente.

Dado o rompimento narrativo com a convenção temporal moderna, é possível ler Clarice a partir da ideia de recusa ao tempo como *chronos*, obedecendo a uma linearidade. Chega-se, então, a uma metamorfose na própria convenção de literatura: se “o romance é o gênero moderno por excelência e o que melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa” (PAZ, 1974, p. 53), e se a ideia de Clarice é justamente fazer ruir os alicerces da tradição ocidental de trabalho, resta utilizar-se da poesia dentro de suas narrativas. “O tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo antes do tempo, o da ‘vida anterior’, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas” (idem, p. 67). O tempo poético seria mais próximo do que a Antiguidade considerava o *áion*, distinção que Deleuze retoma em sua filosofia ao entender como *áion* o

não-tempo, o passado-futuro, ou seja, o instante impossível de que fala Clarice: o instante-já que está perto, mas deixa de ser qualquer coisa no momento em que se torna de possível apreensão. De acordo com Deleuze, o áion é o tempo que exclui o presente; o momento atual é sempre referente em relação a um passado ou a um futuro, ou seja, é a ausência do tempo em si. A isso se relaciona a perspectiva também deleuziana sobre a filosofia de Spinoza (o único pensador, vale ressaltar, citado na narrativa de *Perto do Coração Selvagem*, cujos reflexos a crítica já apontou na escrita de Clarice). Segundo Deleuze, ao mesmo tempo em que diz que a essência é eterna, Spinoza defende que apenas as afecções experienciáveis no “aqui e agora” pertencem à essência; “ora, há justamente duas maneiras de dizer que as essências não duram, à primeira vista, a maneira eterna ou a maneira instantânea” (DELEUZE, 2009, p. 154). Antes de explicar sobre o conceito de duração, Deleuze enfatiza: “sabemos que a eternidade é a modalidade da essência [...]. A instantaneidade é a modalidade da afecção da essência” (idem, p. 156-157). É preciso entender como “afecção” o efeito que a imagem de uma coisa tem sobre um indivíduo. A essência, em sua eternidade, só é afetada por situações do instante. Agora, sim, o conceito de duração é explicado pelo filósofo francês:

A passagem do estado anterior ao estado atual difere em natureza do estado anterior e do estado atual. Há uma especificidade da transição e é precisamente isto que chamamos duração, e o que Spinoza chama duração. A duração é a passagem vivida, a transição vivida. O que é a duração: jamais uma coisa mas a passagem de uma coisa a outra (idem, p. 159).

Deleuze vê uma “estrita coincidência” entre a ideia spinoziana de duração e aquela definida por Henri Bergson (que teria tido influências diversas para montar sua conceituação), para quem, segundo a paráfrase de Deleuze<sup>15</sup>, “vocês poderão ir até o infinito – diz Bergson –, na sua decomposição do tempo [...] os cortes são sempre espaciais. E por mais próximas que sejam seus cortes, vocês forçosamente deixarão escapar

---

<sup>15</sup> Ressalto, aqui, que as recorrentes menções indiretas aos autores se devem certamente ao fato de se tratar de *courses* ministrados por Gilles Deleuze, conforme consta no próprio título do livro, *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)* (2009).

alguma coisa, é a passagem de um corte a outro” (idem, p. 159-160). A duração é, precisamente, o que ocorre entre os instantes. Para compreender de modo mais direto o conceito que tratamos, cabe citar a defesa de Bergson em seu livro *Matéria e Memória*:

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro (BERGSON, 1999, p. 161-162).

Desse modo, há de se entender que o que chamamos “presente” nada mais é do que uma idealização convencionada a nível da linguagem, não se limitando enquanto ponto físico determinado. Nesse sentido, tal como vimos em Deleuze, o presente configura o não-tempo, e a filosofia bergsoniana atua na linha do que Deleuze posteriormente classificará como áion, na medida em que o presente se insere no passado e no futuro. Portanto, o ponto comum entre as ideias dos filósofos aqui mencionados é resumidamente o que, na esfera literária, a partir da análise pós-moderna, move a escrita de Clarice: a impossibilidade de apreensão concreta do instante-já.

Dentro da perspectiva literária, vale retomar as palavras de Benedito Nunes sobre o romance aqui estudado: “a temporalidade de *Perto do Coração Selvagem*, que acompanha, nessa [primeira] parte, a ordem associativa e evocativa das vivências, substitui a unidade biográfica pela unidade múltipla da duração que o dinamismo da consciência articula” (NUNES, 1989, p. 22). Nunes, em outros momentos de sua análise, chega a citar Henri Bergson em nota de rodapé, o que confirma uma influência do conceito de *duração* trabalhado pelo francês.

Ocorre que, dentro da narrativa, o que Nunes denomina “unidade biográfica” seria o tradicional desencadeamento de fatos, seguindo uma perspectiva cronológica, como é próprio do gênero romanesco. A quebra de expectativa se dá na medida em que os fatos em si se reorganizam conforme a consciência da protagonista, ou seja, não obedecendo à sucessão cronológica dos eventos, mas a partir da múltipla duração, o que nos permite considerar o texto, no mínimo, uma narrativa singular enquanto romance.

Classificada de *prosa poética*, a narrativa clariceana oscila entre poesia e prosa ao longo de toda sua obra literária. *Perto do Coração Selvagem* pode ser entendido enquanto romance como uma junção entre poesia e prosa. O caráter dual do romance é explicado por Octavio Paz, tendo em mente o aspecto contraditório da modernidade, anteriormente mencionado. Em relação ao romance enquanto gênero moderno, Paz afirma que

prosa e poesia se empenham em uma batalha no interior do romance, e essa batalha é a essência do romance: o triunfo da prosa transforma o romance em documento psicológico, social ou antropológico; o triunfo da poesia transforma-o em poema. Em ambos os casos desaparece como romance. Para ser, o romance tem de ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um ou outra. A prosa representa, nesta contradição complementar, o elemento moderno: a crítica, a análise (PAZ, 1974, p. 54).

É justo, portanto, que a peculiaridade da literatura de Clarice resida na dificuldade de classificação; oscilante entre a poesia e prosa pela linguagem transfigurada, desterritorializada (ao contrário da literatura regionalista contemporânea), ou seja, poética, as palavras velam o conteúdo analítico a ser reapresentado pela crítica literária posterior.

Umberto Eco propõe uma diferenciação bastante didática quanto à poesia e a prosa: em linhas gerais, a poesia interrompe o espaço destinado às palavras no papel, enquanto a prosa o preenche até o fim. O que de início surge como uma constatação óbvia é justificado pelo teórico ao longo do ensaio, cuja proposta é distinguir os signos de ambos os procedimentos literários:

O tamanho do verso é um obstáculo escolhido para provocar um efeito de estranhamento semântico. Eis por que é importante que a poesia mude de linha, qualquer que seja a razão escolhida para decidir quando e onde mudar. E se de algum modo a poesia permite não mudar de linha [...], se de um modo qualquer a poesia permite que não se mude de linha com a voz sem, entretanto, nada perder, eis que o discurso não pode ser definido como poesia (ECO, 1989, p. 239).

É sob esta constatação que se classifica a literatura de Clarice Lispector como fundamentalmente pertencente à prosa. A confusão, entretanto, vem adiante: “o princípio da prosa é *rem tene, verba sequentur*, o princípio da poesia é *verba tene, res sequentur*” (ibidem). Isso quer dizer que a ênfase dada ao significante em detrimento do significado seria um recurso poético. Em momentos anteriores desta monografia, procurei defender a escrita de Clarice pelo viés do procedimento, em que a ação da trama é sua própria escrita. Sendo assim, a maneira pela qual Clarice Lispector opta por utilizar seus artifícios retóricos é, por sua vez, um modo poético de se fazer literatura. Ainda pelo raciocínio de Umberto Eco, “porque se a prosa, antes de ser um fato linguístico, é um fato cosmológico, a poesia, antes de ser um fato linguístico, é um fato paralinguístico. [...] as palavras são *escolhidas* pelo ritmo. Tal como na prosa eram escolhidas pelo conteúdo (idem, p. 243). De fato, Clarice deixa clara a sua motivação para a escolha das palavras; não as escreve pelo que elas querem dizer, mas pelo modo como elas se apresentam dentro de sua cabeça. Em *Água Viva*, por exemplo, a narradora-protagonista afirma “não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço” (LISPECTOR, 1998b, p. 13). Como se as próprias palavras já se organizassem de tal maneira que, para Clarice, seria impossível recusá-las na disposição em que se propõem.

O crítico encerra seu ensaio sentenciando que “a poesia produz então a criatividade a nível de conteúdo através de uma atomatização da expressão” (ECO, 1989, p. 243). Que seria o processo de Clarice Lispector senão uma redução do objeto a nível atômico, ao reivindicar o “é” da coisa? Como vimos, a ação no enredo clariciano é sempre conduzida pela palavra. E, segundo a narradora de *Água viva*, “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É. Estou no seu âmago.

Ainda estou. Estou no centro vivo e mole. Ainda (LISPECTOR, 1998b, p. 28)”.

A poesia se faz presente dessa forma dentro da literatura de Clarice Lispector, mais preocupada com a expressão do que com o conteúdo. No caso, a *coisa* se exprime pela escrita no papel, a partir do momento em que as linhas ganham forma e se tornam palavras. Para o filósofo Jean-Luc Nancy, o advento da escrita seria provavelmente anterior à linguagem (certamente o é em relação à fala). Ocorre que a escrita é sempre concernente a ela mesma, isto é, refere-se à própria palavra. Se conforme o filósofo, “uma metalinguagem não seria uma linguagem: seria a manifestação pura da coisa e, com ela, de seu sentido” (NANCY, 2016, p. 85), a escrita abole a metalinguagem por preceder e suceder o sentido da coisa. Daí a equivalência da escrita como verdade, “não a verdade enquanto correspondência correta com um objeto dado, mas a verdade como o que se manifesta em si” (idem, p. 86). Por sua vez, a interpretação de “verdade” defendida por Nancy como aquilo que mostra a si mesmo é calcada na filosofia de Spinoza. No *Tratado da correção do intelecto*, Spinoza exemplifica sua concepção de verdade supondo um indivíduo qualquer: “Pedro, por exemplo, é algo real; a verdadeira ideia de Pedro, porém, é sua essência objetiva e, em si, alguma coisa real e totalmente diversa do próprio Pedro” (SPINOZA, 1983, p. 49). Assim se diferencia a *verdade* da *ideia verdadeira*, ambas no plano do real. Ainda quanto à verdade, Marilena Chauí, tradutora de Spinoza em *Pensamentos Metafísicos* esclarece, em nota, que “A verdade não pode ser acrescentada ou retirada às coisas, pois é uma qualidade das ideias e não das coisas. A ideia verdadeira é aquela que mostra sua própria gênese” (CHAUÍ apud ESPINOSA, 1983, p. 13). Ou seja, a oposição entre o verdadeiro e o falso não se dá no nível de correspondência da ideia à coisa, mas sim de um “encadeamento necessário” das ideias em um processo. Quanto a essas ideias, por sua vez, Spinoza esclarece:

Mais tarde os filósofos empregaram a palavra [verdade] para designar o acordo e o não acordo de uma ideia com eu ideado. Assim denomina-se ideia verdadeira aquela que mostra uma coisa tal como é em si mesma, e falsa aquela que mostra uma coisa diversamente do que ela realmente é. Com efeito, as ideias são apenas as narrativas ou histórias da Natureza no espírito. A partir disso, por metáfora passaram-se a designar da mesma maneira as coisas inertes, como é o caso quando falamos em

ouro verdadeiro e ouro falso, como se o ouro que nos é a apresentado nos contasse algo sobre si mesmo, sobre o que está e o que não está nele (ESPINOSA, 1983, p. 13).

Conforme tratei no capítulo anterior, Spinoza é o único filósofo expressamente citado em *Perto do Coração Selvagem*, precisamente quando lido pelo personagem Otávio, o marido intelectual. Ainda assim, mesmo em momentos indiretos da narrativa, é possível observar uma abordagem narrativa que condiz com sua proposta filosófica, como em “uma porta aberta a balançar para lá, para cá, rangendo o silêncio de uma tarde... E de repente, sim, ali estava a coisa verdadeira. Um retrato antigo de alguém que não se conhece e nunca se reconhecerá porque o retrato é antigo ou porque o retratado tornou-se pó” (LISPECTOR, 1998a, p. 45). A *coisa verdadeira* nos remete à filosofia spinoziana, justamente por designar aquilo que se é, sem recursos de equivalência, sem o querer dizer. O retrato nada mais é do que o retrato, e isso basta à consciência de quem o repara. Só a partir disso, então, as correlações e referências podem ser constituídas; pela ideia verdadeira, no plano do real, que atravessa o indivíduo consciente.

Voltando à concepção de escrita abordada por Nancy, é interessante notar que, para Nádía Gotlib, dentro do romance em questão “o mundo surge, então, 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” (GOTLIB, 1995, p. 168). O sentido propriamente dito perde espaço para a pretensão de “dinamitar a linguagem no seu próprio território de representação para aí deixar à luz o seu cerne inovador” (idem, p. 169). Trocando em miúdos, Clarice Lispector opera a partir de uma escrita pura, isto é, a escrita que se refere ao ato de escrever. Tomemos como análise, então, a citação mais famosa de *Perto do Coração Selvagem*, em que a voz da narradora, já fundida à voz de Joana, constata: “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” (LISPECTOR, 1998a, p. 70). Novamente, a *hybris* da personagem é posta em questão enquanto desejo insaciável do que não pode ser apreendido em si mesmo enquanto coisa, tampouco é representado por um significante pré-existente.

Há uma tendência atual, dentro do pós-modernismo, em classificar a arte contemporânea latinoamericana enquanto “neobarroca”. Há, nesse ponto, uma relação possível a se fazer com a ideia que trabalho

aqui por Octavio Paz, pela escolha do título de *Os filhos do Barro*, referindo-se à Gênese bíblica, para tratar da mentalidade do indivíduo moderno. Primeiro, consideremos que, para Sarduy,

Desde seu nascimento, o barroco estava destinado à ambiguidade, à difusão semântica. [...] Nódulo geológico, construção móvel e lamacenta, de *barro*, pauta da dedução ou pérola, dessa aglutinação, dessa proliferação incontrolada de significantes, e também dessa condução do pensamento [...] (idem, p. 161).

Desconsiderando controvérsias etimológicas – que apontam, por vezes, para o grego “baros”, outras para o italiano “barocchio” –, é comum remeter a palavra na língua portuguesa ao termo francês “baroque”, traduzido por “irregular”. De todo modo, considero a própria relação vista por Sarduy ao mencionar o *barro*. Segundo consta na Bíblia Sagrada, “O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo” (Gn, 2.7). Ou seja, Adão, o primeiro homem, é gerado a partir do barro, daí a ideia de Deus como um oleiro divino, a esculpir a raça humana.

Sendo a modernidade relacionada fundamentalmente ao desvencilhamento direto da religião cristã através do questionamento de seus valores, Octavio Paz caracteriza o período moderno da seguinte forma: “cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus. Regresso do tempo cíclico, transmutação de um tema cristão em um mito pagão. Um paganismo incompleto, um paganismo cristão tingido de angústia pela queda na contingência” (PAZ, 1974, p. 73). Os filhos modernos do barro, portanto, não mais são os filhos de Deus. Pela retomada da ideia pagã de uma simbiose entre os organismos da Terra, romper com uma origem simbólica ligada ao divino é dizer que os filhos são da natureza, esta em que tudo se transforma. Por isso, a ideia do tempo cíclico: a vida gerada pelo húmus, que é a terra gerada pela vida. Se a existência humana passa a ser considerada a partir de uma matéria orgânica, novamente temos o panteísmo spinoziano presente no pensamento intelectual contemporâneo. Retomando, por fim, o neobarroco da pós-modernidade, Severo Sarduy explica o termo da seguinte maneira: “o barroco como imersão no panteísmo: Pan, deus da natureza, preside toda obra barroca autêntica” (idem, p. 163). Já por essa definição inicial, portanto, é possível

estabelecer uma afinidade da estética barroca com a literatura de Clarice Lispector, ao considerar a filosofia de Spinoza.

De acordo com Sarduy, o principal processo pelo qual se instaura o barroco na arte latinoamericana é a *artificialização*, que ocorre pelos mecanismos de substituição, proliferação ou condensação. A operação de substituição se dá, em relação à literatura, através da mudança estrutural no signo: altera-se, pois, o significante tradicional correspondente a um dado significado, e este se mantém em uma representação distinta, que passa a ser contextual. A coisa em si, portanto, só se exprime por uma palavra escolhida *em relação* ao resto do texto, fazendo necessária a ideia do todo para que se chegue a uma efetiva compreensão do sentido: trata-se, em última instância, da metáfora. Lembrando a esquematização de Umberto Eco, mais uma vez, para entender este mecanismo em Clarice, o apelo ao significante (fundamental ao procedimento barroco de substituição) constitui um dos traços de ocorrência da prosa poética clariceana.

A proliferação ocorre de maneira inicialmente semelhante à substituição: também desativando o significante de um significado, agora, em vez de inserir outro correspondente, mantém-se o vazio da representação para rodeá-lo ou *circunscrevê-lo*, nas palavras de Sarduy (p. 164), por uma série de significantes que o orbitam. Mais do que metafórico, o processo de proliferação é essencialmente metonímico, por pressupor uma contiguidade e não a exata equivalência.

Por fim, a condensação pressupõe a fusão de “dois dos termos de uma cadeia significativa” (idem, p. 167), da qual surge um terceiro enquanto síntese semântica dos iniciais. À primeira vista, essa parece ser uma técnica não utilizada por Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, uma vez que a associação imediata dessa definição seria ao uso de neologismos; entretanto, Sarduy esclarece, ao exemplificar sua proposta dentro da arte cinematográfica, que, em alguns autores, “as figuras que se superpõem têm – como em Eisenstein – valor, não de simples encadeamento, mas de metáfora; inistindo em suas analogias, o autor cria uma tensão entre dois significantes de cuja condensação surge um novo significado” (idem, p. 168). Ou seja, nem sempre a síntese é explícita, mas insinuada pelo atrito entre os termos escolhidos. Trata-se da “criação de uma tensão entre sequências muito diferentes e distantes que um índice nos obriga a ‘unir’ de modo que estas perdem sua autonomia e só existem na medida em que conseguem a fusão” (ibidem). Ainda que se valha de exemplos do cinema, portanto, a definição de Sarduy se expande às demais artes latinoamericanas atuais. De modo

geral, há de se ter em mente que o barroco trabalha pelo transbordamento dos significantes:

O espaço barroco é a superabundância e o desperdício. Ao contrário da linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do *objeto parcial* (idem, p. 176).

Para o caso de Clarice, dentro da definição proposta por Sarduy, dois aspectos são fundamentais: a resistência à linguagem funcional e a busca *frustrada* de que fala o teórico. Conforme tratamos no fim do segundo capítulo, a crítica de Silviano Santiago trata justamente da proposta clariceana de substituir a noção de trabalho pela de labor, isto é, o ofício retirado da lógica capitalista do utilitarismo para se inserir no prazer da dedicação. Considerando o interior do texto, *Perto do Coração Selvagem* explicita essa inversão nas próprias personagens, na medida em que Otávio se associa à representação do pensamento funcional, enquanto Joana protagoniza a linguagem exagerada, que já não se constrói a partir de um objeto específico. O objeto, como lembra Nancy, torna-se a busca. É nesse sentido que Sarduy complementa-o com o adjetivo “parcial”; por definição, “objeto parcial: seio materno, excremento [...], olhar, voz, coisa para sempre estranha a tudo o que o homem pode compreender, assimilar do outro e de si mesmo, resíduo que poderíamos descrever como a (a)lteridade” (idem, p. 176). O objeto parcial do barroco nada mais é, em Clarice, do que o próprio *coração selvagem*, a coisa em si, inapreensível, que discutimos em vários momentos desta monografia. Para Sarduy, é justamente a consciência da eterna proximidade o que proporciona a opulência na linguagem ficcional:

A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas, ao contrário, a repetição do suplemento; esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (visto que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto *jogo*, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho (ibidem).

Mais uma vez, portanto, a noção de trabalho é questionada, agora dentro do próprio procedimento de escrita. O *jogo* é a atividade de criação em si, vista em suas possibilidades inventivas, mais do que na simples *necessidade* de escrita. Por fim, Sarduy diferencia o barroco tradicional do neobarroco latinoamericano atual:

A *ratio* da cidade lebniziana está na infinidade de pontos a partir dos quais pode ser vista [...]. Este *logos* marca com sua autoridade e equilíbrio os dois eixos epistêmicos do século barroco: o deus - o verbo de potência infinita - jesuíta, e sua metáfora terrestre, o rei. Ao contrário, o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia [...], a carência que constitui nosso fundamento epistêmico (idem, p. 177-178).

Nesse sentido, o neobarroco pressupõe o desequilíbrio presente em um desejo que é, por sua vez, insaciável, dada a impossibilidade de apreender o objeto. A partir da conceituação de Sarduy, Karl Erik Schøllhammer também analisa a configuração neobarroca na qual “a sedução da aparência substituiu a satisfação do seu sentido” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 55). Em sua diferenciação entre o barroco tradicional e o atual, há de considerar que o anterior “reflete a perda do eixo simbólico no espaço astronômico e com ela também a perda do ‘ponto de equilíbrio’ estável do sujeito”, enquanto “o neobarroco expressa, por sua vez, uma problematização do ‘ser contínuo’ no tempo, manifestando-se em obras não-centradas” (idem, p. 59). Ou seja, a ideia de *linha* do tempo é questionada, tal como ocorre, na prática, na literatura de Clarice Lispector.

É importante frisar que a classificação *neobarroca* é válida enquanto considerada a partir de uma conjunção de elementos, ou seja, deve ser vista dentro do que Schøllhammer considera uma “perspectiva de análise” (idem, p. 59) para um determinado objeto. Insisto nessa ideia para que não se caia na frequente contradição observável no senso comum sobre a pós-modernidade; classificar a estética contemporânea como um simples retorno ao barroco seria, novamente, cair na periodização histórica já problematizada dentro da crítica intelectual pós-moderna. Há de se considerar, ao contrário, que o neobarroco é *uma* das leituras possíveis para a profusão de objetos artísticos elaborados a partir do século XX, sem nenhum critério extrínseco ao texto (como fatores sociais, geográficos ou geracionais) que configure um padrão, mas sim como um

conjunto de obras que apresentam instrumentos artísticos em comum, suscitando reflexões semelhantes entre si.

Deleuze é um dos filósofos que primeiro pensam a emergência da estética barroca atualmente, especialmente no livro *A dobra*, em que considera que “virá o neoBarroco com seu desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena” (DELEUZE, 2007, p. 141). É essa a singularidade do novo movimento barroco; se, no barroco clássico, a ploriferação de elementos era exaltada a partir de uma *harmonia*, hoje já não há mais algum equilíbrio que conduza a multiplicidade. “A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de um cromatismo ampliado, em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordos/acordes não-resolvidos, não-reportados a uma tonalidade” (ibidem). Trata-se, agora, da ruptura com um enquadramento pré-estabelecido, com a “clausura harmônica” que pressupõe um padrão em que se encaixem as infinitas unidades, dissipando qualquer sorte de ordem. Nesse sentido, é interessante entender a diferenciação que o filósofo faz acerca do perspectivismo e do relativismo; para ele, em relação ao perspectivismo, “trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria ideia da perspectiva barroca” (idem, p. 40). Todo *ponto de vista*, portanto, já não se refere a uma verdade variável, mas a uma variação verdadeira. “Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose)” (ibidem). Há relativismos em que a verdade aparece como variável e existente *a priori*. O perspectivismo, entretanto, ainda que relativista, considera muito mais as variações ou representações de um elemento, tendo o ponto de vista não como instrumento para justificar determinada apreensão do verdadeiro, mas como instrumento para visualizar verdadeiramente a variação de que o real é feito.

O pensamento deleuziano é, claramente, um reflexo das correntes filosóficas modernas, que rompem com a ideia de universalidade e pensa o real levando em consideração sua pluralidade. Nas palavras Octavio Paz, “no passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica” (p. 46). Assim se justifica a revisitação da literatura de Clarice, no sentido de apreender, já por meio de uma pós-modernidade desvencilhada da neurose nostálgica moderna, sentidos antes adormecidos.



#### 4. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Em relação ao trabalho aqui apresentado, prefiro não me referir às últimas constatações enquanto uma conclusão propriamente dita. Na tentativa de me manter fiel a meu objeto, não entendo o fim desta monografia como um encerramento; as reflexões permitidas pelo romance não cessam. Pelo contrário, espero que as questões levantadas suscitem trabalhos futuros em diálogo, para que as ideias permaneçam também à deriva, à espera de discussões complementares.

Conforme busquei desenvolver no terceiro capítulo desta monografia, o distanciamento pós-moderno em relação à angústia da modernidade propicia a proliferação dos pontos de vista possíveis sobre o texto literário. Meu intuito foi compreender não só os elementos próprios da narrativa de *Perto do Coração Selvagem*, mas estes em conjunção com a mentalidade predominante na esfera intelectual de meados do século XX no Brasil. O próximo passo, que pretendo concretizar em minha futura dissertação de mestrado, é questionar o estatuto da arte e do artista, partindo do que aprendi em relação ao pensamento ocidental do século XX durante as leituras que fiz para o presente trabalho. Penso que há, ainda, muito a dizer sobre Clarice Lispector; por isso, meu próximo objeto de estudo será o romance *Água Viva*.

Graças à compreensão que adquiri em relação à recepção de seu romance de estreia, pude observar, por exemplo, o percurso da crítica literária brasileira enquanto realização prática do movimento da atividade intelectual apontado na filosofia contemporânea: assim como a crítica impressionista (marcada pela ansiedade das impressões subjetivas) perdeu espaço para uma crítica consciente de sua própria atuação e que dialoga com os textos críticos anteriores, o olhar pós-moderno ajuda a entender ontologicamente como chegamos à reflexão filosófica atual, também perpassada por dramas e melancolias modernos, mas agora já consciente de sua complexa, mas frágil condição.



## REFERÊNCIAS

- ABDALLA JUNIOR, Benjamin. “Biografia de Clarice, por Benjamin Moser”: coincidências e equívocos. In: *Estudos Avançados*, v. 24, n. 70. São Paulo, 2010, p. 285-292.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da semana de arte moderna*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.
- Bíblia Sagrada. Traduzida das línguas originais com uso crítico de todas as fontes antigas pelos missionários capuchinhos de Lisboa. São Paulo: Stampley publicações, s.d. 1292p.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, Antonio. “No Raiar de Clarice Lispector”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda. 1977. p. 123-133.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012. 79 p.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Fortaleza: EdUECE, 2009. 296 p.
- \_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2007.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- ECO, Umberto. “O signo da poesia e o signo da prosa”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 345 p.

ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Tratado político; Correspondência*. São Paulo: Abril, 1983. 391 p.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 302 p.

GOTLIB, Nadia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. 493 p.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. pp. 33-34.

\_\_\_\_\_. *Minhas Queridas*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 312 p.

\_\_\_\_\_. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. 202 p.

\_\_\_\_\_. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. 95p.

\_\_\_\_\_. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. 88p.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano*. Lisboa: Estampa, 1989.

\_\_\_\_\_. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 2ª ed. 123 p.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify. 2009., p. 179-191.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Florianópolis: UFSC, Chapecó: Argos. 2016. 365 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra: um livro para toda a gente e para ninguém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 240p.

NUNES, Benedito. *O drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. 175p.

\_\_\_\_\_. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 2ª ed. p. 91-139.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea*, v. 12, n. 1, janeiro-junho 2010, p. 68-96.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA (coed.), 1979. 278 p.

\_\_\_\_\_. *Filosofia e Literatura*. Lorena: Instituto Santa Teresa, 2013. 111 p.

SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice Lispector”: cotidiano, labor e esperança. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004. p. 232-242.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 160-178.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 245 p.

SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-59.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000. 506 p.

ANEXO A - Imagem digitalizada de um documento datilografado por Clarice em que constam anotações de revisão a serem feitas pela própria escritora durante o processo de criação literária. A imagem está na biografia de Teresa Cristina Montero Ferreira (1999) e foi tirada originalmente da Fundação Casa de Rui Barbosa.

*Fazer de propósito* *Substantivos* *qualificáveis* *que não são*

- 1 - Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes ("isso e isso", "isso e isso")
- 2 - Ler tirando as palavras "modernas", as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis.
- 3 - Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer que-  
rera
- 4 - Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a  
ideia.
- 5 - Ler tirando o que parece com Joana.
- 6 - Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil.
- 7 - tirar certo grandioso
- 8 - Modificar frases excessivamente ricas.
- 9 - O presente ou imperfeito são os únicos tempos nores do romance.
- 10 - Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre o gema... Fazer mais limpo, mais gideano.
- 11 - Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério.
- 12 - Tirar os "como" de analogia: a coisa é o que ela simboliza. não  
bonita como um lírio, mas ela era um lírio.
- 13 - Fazer diálogos vazios em e vulgares entre as pessoas.
- 14 Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surja pouco mas dê  
impressão de vida e profundidade.
- 15 - Apagar os vestígios de qualquer processo - não explorar senão de  
modo diferente os achados
- 16 - Espalhar mais a não-sabida-que-pensava
- 17 - Espalhar a vulgaridade dela em varias cenas.
- 18 - *Esqueci o lado vilanesco de Daniel, mesmo no  
vamos!*
- 19 - *Rever todos os diálogos e dialogar com o tom certo.*