

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Elisabete Ferraz Sanches

OS PARADOXOS DO DESAMPARO
Uma leitura de *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector

(versão corrigida)

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

OS PARADOXOS DO DESAMPARO

Uma leitura de *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector

Elisabete Ferraz Sanches

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Versão corrigida, de acordo:

SÃO PAULO
2012

Resumo: O presente estudo objetiva uma leitura da obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, a partir do percurso da protagonista Joana para desentranhar a análise em direção ao estilo da autora. No primeiro plano, vislumbra-se o desamparo humano sendo revelado na história da personagem; no segundo, o drama clariceano em relação ao desamparo da linguagem/escrita. Solidão, liberdade, felicidade e desamparo definem o que se poderia chamar de “tom” da obra, construindo uma trama por vezes paradoxal e conflituosa. A leitura será norteada, para tanto, pela noção de desamparo sistematizada pela psicanálise.

Palavras-chave: Desamparo, paradoxo, psicanálise, Clarice Lispector

Abstract: This paper aims at a reading of the work *Perto do coração selvagem* of Clarice Lispector, from the journey of protagonist Joan, to unravel the analysis toward the style of the author. In the foreground, we conjecture about human helplessness being revealed in the story of the character, in the background, the clariceano drama in relation to the language/writing helplessness. Loneliness, freedom, happiness and helplessness define what might be called "tone" of the work, building a story that's sometimes paradoxical and conflicting. The reading will be guided, for that, by the notion of helplessness systematized by psychoanalysis.

Keywords: Helplessness, paradox, psychoanalysis, Clarice Lispector

Agradecimentos

Embora muitas pessoas tenham sido importantes e, de uma forma ou de outra, tenham colaborado para o desenvolvimento de minha dissertação, sinto-me tocada a agradecer algumas em especial, por terem sido meu amparo mais diretamente do que outras.

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, sem a qual este trabalho não seria possível, agradeço pela oportunidade, atenção, respeito e orientação que recebi desde nossos primeiros encontros. Às Professoras Doutoras Cleusa Rios Passos e Maria Lucia Homem, integrantes da banca no Exame de Qualificação, agradeço pelos ricos comentários que nortearam a escrita final de meu estudo.

Dentre os amigos, agradeço à Ana Lúcia Branco pelas leituras atentas que foram feitas deste trabalho, pelo carinho e amizade incomensurável. Ao Tiago Risi, pela revisão do texto e frequente estímulo de suas sempre ternas palavras. À Bruna de Oliveira, pelas iluminadoras conversas, compreensão e cumplicidade. Ao Sérgio Izidoro de Souza, pelas discussões filosóficas, atenção e constante apoio nesses últimos meses de estudo. Ao Luciano Bernardes, pela revisão do *abstract*, pela alegria contagiante e eterna amizade. Ao André Barbosa, pelo incentivo acadêmico.

Aos funcionários do DLCV, agradeço pelo atendimento sempre atencioso com que me receberam em todos os momentos em que foram solicitados.

À Capes, pelo auxílio financeiro fornecido na segunda etapa deste meu estudo.

Ao meu irmão Valter, agradeço pelo amor, fraternidade, companheirismo e inúmeras ajudas que recebi ao longo de minha vida.

Por fim, agradeço aos meus pais, João e Antonia, pelo amparo, amor, sacrifício, cuidado e dedicação que sempre tiveram comigo desde o momento de meu nascimento. Dedico a eles tudo que sou, tudo que fiz e tudo que ainda farei em minha vida.

SUMÁRIO

Introdução	06
Capítulo 1 – Os caminhos de Joana	15
1.1 – Joana segundo a crítica.....	15
1.2 – Joana, a imprecisão.....	25
Capítulo 2 – Desamparo e alteridade	39
2.1 – O desamparo masculino.....	44
2.2 – As mulheres.....	62
2.3 – Incompreensão, solidude e felicidade.....	76
Capítulo 3 – Linguagem e desamparo	84
3.1 – Escrita: cais ou caos?.....	84
3.2 – Das metáforas e dos paradoxos.....	92
3.3 – Como se.....	106
Capítulo 4 – Considerações finais: desamparo, a condição de todos	113
Referências Bibliográficas	120

Introdução

Em escrever eu não tenho nenhuma garantia
(Clarice Lispector, *A descoberta do Mundo*, 1999)

O escritor Lúcio Cardoso, ao se deparar com o manuscrito do primeiro romance da amiga Clarice Lispector, sugere, como epígrafe do livro, uma passagem de *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce: “Ele estava sozinho. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”. A obra joyceana, convém salientar, apresenta um protagonista com inquietações análogas às de Joana, de *Perto do coração selvagem*. Stephen Dedalus, o jovem artista, é um personagem que não gosta de brincar ou se divertir com as outras pessoas apresentadas no romance, estas eram apenas objeto de sua análise, jamais de cumplicidade ou compreensão (comportamento semelhante ao da personagem clariceana); possuidor de uma alma inquieta e independente, Dedalus parece não se importar com nada nem ninguém, porém, embora se assemelhe a um indivíduo indiferente ao apoio alheio, muitas vezes a palavra “desamparado” se inscreve em seu discurso. O jovem artista, semelhante à Joana, sente-se feliz na solidão e entregue aos próprios pensamentos, tanto que, em dado momento da narrativa, ele declara seu anseio pela liberdade e pela solidão, não tendo medo de ficar completamente só, sem amigos. Prestes a se tornar padre, renuncia à devoção e, com uma vida nova e selvagem cantando em suas veias, cheio de vontades e longe de todos, sente-se feliz e perto do coração selvagem: estava desapegado dos valores e crenças que antes lhe eram imputados. Semelhantemente ao que acontece à protagonista de Clarice no final do romance, Stephen Dedalus também parte para uma viagem libertária de navio, a fim de aprender na sua vida própria, longe da família e dos amigos, o que o coração é e o que ele sente.¹

¹ JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geral Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

A sugestão de Lúcio, acatada por Clarice tanto na epígrafe quanto no nome de sua obra inaugural, aponta para um possível caminho de leitura feito pelo escritor que captou no romance clariceano um “tom” de abandono, de solidão e, contrariando o senso comum, de felicidade em meio a um estado de desamparo. Pode-se supor, ainda, que ele teria sugerido a passagem joyceana como uma das chaves interpretativas da obra. O que seria, pergunta-se, então, esse “coração selvagem”? Qual a relação existente entre as noções de abandono, solidão, felicidade, e a selvageria (liberdade?) na obra a ser estudada? Essas perguntas podem não ter uma resposta definitiva, porém, seria adequado esboçar uma leitura do romance a partir das ideias centrais da epígrafe, considerando o conflito existente entre elas.

Como foi afirmado anteriormente, conciliar felicidade e um universo de abandono/desamparo contraria o senso comum – o qual considera fraternidade, altruísmo e vida em sociedade como bens a serem alcançados e preservados – estabelecendo, portanto, um conflito entre essas ideias, ou até mesmo um paradoxo, já que este pode ser definido como sendo uma declaração aparentemente verdadeira, que leva a uma contradição lógica ou a uma situação que contradiz a intuição comum, um pensamento que se contradiz segundo a estimativa da maioria ou, ainda, um disparate, um absurdo². Nota-se que o conflito não se apresenta apenas em relação às ideias da epígrafe e o senso comum, mas também se estabelecem no conflito da própria personagem e seus pensamentos contraditórios e vacilantes (sempre resvalando de uma verdade a outra, sem estabelecer uma verdade única em seu conjunto de valores) e no conflito da própria escrita clariceana que mesmo tendo a linguagem como forma de expressão, ainda é incapaz de dizer por meio da linguagem. A etimologia de paradoxo tem como base a palavra latina *paradoxum* – ou a grega *paradoxon* – sendo formada pelo prefixo *para-*, que quer dizer “contrário a”, “alterado” ou “oposto de”,

² BUENO, Francisco da Silva. *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*. 6^o ed. São Paulo: Saraiva, 1968.

conjugado com o sufixo nominal *doxa*, que significa opinião³; os paradoxos são, pois, opiniões contrárias em uma mesma enunciação. Serão considerados não apenas como um recurso estilístico da construção do romance clariceano, mas também serão entendidos no sentido de “conflito”, especialmente referentes aos sentimentos e pensamentos da personagem.

Em um primeiro plano de leitura da obra, acompanha-se a história de Joana, cujo percurso de desamparo, solidão, abandono e incompreensão justifica a escolha da epígrafe joyceana. A mãe da protagonista morreu “assim que pôde”, deixando a pequena criança aos cuidados do pai que, como será observado em análise posterior, não será capaz de satisfazer os anseios da filha. Esta, quando ainda criança, fica órfã também de pai e é deixada sob a responsabilidade dos tios, de quem não pode esperar amor. Em seguida, é mandada a um internato depois de ser vista roubando um livro. Já adulta, casa-se com Otávio com quem se sente incapaz de se entregar, verdadeiramente, à relação amorosa – continuava imersa em sua própria solidão até se separar definitivamente do esposo e do amante, homem misterioso com quem Joana se encontrava. Ao final, sozinha e abandonada – em um abandono potente, diga-se de passagem, já que a personagem abre mão do apoio alheio em benefício de sua liberdade – a protagonista inicia uma viagem de navio, utilizando-se da herança deixada pelo pai.

Evidenciam-se, ao longo da narrativa, sucessivos abandonos marcantes na história da personagem, acentuando seu estado de desamparo, sendo este o que se poderia identificar como “atmosfera” da obra, além daquilo que se desenvolve no decorrer da vida de Joana: o desamparo da família, de Deus, do homem, da linguagem, da escrita. Sua existência é marcada por essa condição humana por excelência, tendo sua história constituída a partir de um estado de abandono e ausência de ajuda que, paradoxalmente na obra, pode proporcionar

³ CUNHA, A. Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 2ª Ed. Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

um sentimento de felicidade e autossuficiência. Embora o primeiro plano de leitura seja uma análise enviesada da vida de Joana, é preciso perceber que o romance é construído por uma linguagem confluyente com essa narração, isto é, a forma da obra conflui com as imprecisões e inacabamento da protagonista, assim como com seu desamparo. Não se quer dizer, todavia, que não haja uma linguagem refinada e de “boa carnação” no processo de construção. A chamada “imprecisão” e “inacabamento” aqui salientados estão relacionados à aventura de uma narrativa (diferente da narrativa de uma aventura); à errância da construção romanesca (que ora apresenta um narrador em terceira pessoa, ora se torna um monólogo em primeira pessoa; ora se refere à infância da personagem, ora essa infância se mistura com a idade adulta); às ideias que parecem direcionar a uma conclusão clara, mas acabam parecendo inacabadas; à linguagem, na qual se ampara a escrita e, ao mesmo tempo, dela duvida.

Para abarcar a figura do desamparo na escrita clariceana, fez-se necessário acionar o instrumental psicanalítico, já que nele pode ser encontrada uma conceituação desse fenômeno. O alcance do conceito (ou noção) freudiano, visto da perspectiva analógica, amparou o presente estudo.

Ao longo de seus escritos, Freud apresenta a expressão *Hilflosigkeit*, substantivo que designa o estado ou condição de alguém que se encontra sem ajuda, incapaz de se sair bem por si mesmo⁴. Etimologicamente, o vocábulo pode ser desmembrado em *hilfe* (ajuda) e a partícula *los* (falta), sendo *hilflos*, assim, o adjetivo que designa “aquele que está sem ajuda”; e *keit* formaria o substantivo cognato, traduzido por *desamparo*⁵. Mário Eduardo Costa Pereira, ao se debruçar sobre o tema, mapeia os estudos freudianos a esse respeito a partir da leitura de “Psicologia das massas e análise do eu”, “Inibições, sintomas e angústias”, “Para além do princípio do prazer”, “O estranho”, “Pulsões e destino das pulsões”, “Moisés e o

⁴ PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008, p. 128.

monoteísmo”, “Futuro de uma ilusão”, entre outros, e conclui que Freud jamais consagrou um estudo ao tema do desamparo (*Hilflosigkeit*), sendo precipitado, portando, pensá-lo como um conceito nitidamente definido. Por esse motivo, Pereira prefere considerar o desamparo como uma “noção”, pois Freud desenvolve uma concepção complexa e radical do tema, considerando o desamparo como o estado inicial de insuficiência motora do bebê, o estatuto de protótipo da condição de fragilidade fundamental do funcionamento psíquico. Nesses termos, o desamparo (*Hilflosigkeit*) constituiria muito mais do que um dado biológico relativo à precariedade da condição humana de ingresso na vida, concebido de forma progressiva e cada vez mais profunda, mas como a base mesma sobre a qual se desenrola o funcionamento psíquico. Mais ainda, a condição de desamparo seria correlativa à inexistência de garantias definitivas para o que diz respeito à linguagem, de modo que esta seria incapaz de fornecer uma resposta última e inequívoca para questões como a fragilidade da própria existência.

Assim sendo, em termos freudianos, o desamparo está, primeiramente, ligado à condição do bebê desprovido da capacidade motora de cuidar de si, estando, portanto, à mercê de mãos adultas para ampará-lo com cuidados essenciais a sua sobrevivência. Em “Futuro de uma ilusão”, Freud propõe que, mesmo depois de adulto, sendo, pois, capaz de cuidar das próprias necessidades diárias, o ser humano continuaria em estado de desamparo, não existindo proteção de qualquer ordem na vida de cada indivíduo – todos estariam subjugados a leis naturais e destrutivas. Conseqüentemente, continua ele, as religiões e seus deuses seriam criados como um “suporte” para confortar os adultos-infantilizados em busca de um pai protetor. Um deus lhes garantiria a sobrevivência psíquica, pois se sentiriam amados por um ser superior disposto a lhes dar a certeza de serem cuidados por alguém. Por conseguinte, o desamparo psíquico é correlativo do desamparo motor⁶. Evidencia-se, dessa forma, que a noção de desamparo trazida por Freud não se detém apenas nos fatores biológicos, no caso do

⁵ Ibidem.

bebê incapaz de se alimentar sozinho, mas se manifesta também nas relações de afeto.

Para além do desamparo físico, relacionado à sobrevivência, e do desamparo afetivo, referido à necessidade de ser amado e protegido, um dos passos mais profícuos, no caso da análise a ser proposta aqui, é considerar que tal condição de desamparo é vista como “correlativa de tudo o que releva da linguagem: não há garantias últimas. A experiência do mundo e da organização do corpo-próprio constituem exemplos maiores de dimensões subjetivas marcadas pela incerteza da linguagem”⁷, sendo esta insuficiente para representar o mundo. Paradoxalmente, entretanto, a linguagem é a possibilidade vislumbrada de representação e simbolização humana, ou seja, embora a linguagem não seja capaz de dizer, é ela que se coloca a serviço do dizer, do representar. Notam-se, então, que há inúmeras instâncias do que se poderiam chamar “paradoxos do desamparo”: as relações humanas são desamparadoras por não serem confiáveis e capazes de livrar o homem da sua própria solidão como indivíduo separado dos outros sujeitos no mundo, no entanto, são necessárias para a constituição cada indivíduo em sociedade; o desamparo e a solidão podem ser fontes de dor e angústia, porém, também podem ser sinônimo de libertação da dependência do outro; a linguagem é desamparadora por ser incapaz de expressar o mundo dos afetos, mas é a única capaz de dizê-lo, mesmo que precariamente.

Tal incerteza da linguagem parece ser a marca de Joana e da escrita clariceana que tenta captar e organizar a experiência por meio da palavra e fracassa, já que esta não apreende a realidade, sendo apenas uma busca: “escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível”⁸, “escrever é uma forma de fracassar”⁹,

escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível. Com o enigma da natureza. (...) escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia jogar a

⁶ Idem, p. 129.

⁷ Idem, p. 39.

⁸ LISPECTOR, Clarice. “Escrever”, in *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 134.

⁹ LISPECTOR, Clarice. “A entrevista alegre”, in *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 60.

palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.¹⁰

O ato de escrever/dizer, como foi assinalado, não garante a apreensão e representação do mundo de maneira satisfatória; no entanto, é a forma encontrada para simbolizar o real.¹¹A partir desse viés, será feita a leitura de *Perto do coração selvagem*, especialmente do percurso da protagonista Joana cujo discurso deixa latentes os limites do (des)amparo da linguagem, do desamparo humano. Os caminhos de Joana e do romance não são definitivos e conclusivos, sempre prontos para tomar novos rumos. Paradoxalmente, a língua, sobre a qual a personagem refletia e a qual usava, lhe era libertária e ao mesmo tempo arbitrária; era instrumento de sedução, e ao mesmo tempo de agressão e defesa; proporcionava-lhe a possibilidade de construir e reelaborar suas fantasias, mas lhe era insuficiente. Joana é marcada pela imprecisão – ser que jamais se conclui de maneira definitiva – assim como o próprio romance, com seus capítulos independentes e não lineares que constroem uma história inconclusa, com um final em aberto. É a imprecisão da própria escrita cingida pela impossibilidade de apreender o real, sempre derrapante. Tal falta de contornos e definição aponta para a abertura de Joana como ser múltiplo. A heroína é uma obra em aberto cujo intento não é ser finalizada, assim como o romance que termina com uma viagem e se abre para novos horizontes.

A análise será direcionada, *a priori*, à construção de Joana, não sendo, porém, apenas um estudo de personagem, pois, como foi dito, a protagonista mantém estreitas relações com

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 20 e 66.

¹¹ Gilda Plastino, em *O discurso da falta em Clarice Lispector: "Laços de família"*, estabelece uma relação entre a escrita clariceana e o registro do Real lacaniano: “Em sua escrita a linguagem inventa o real, sabendo que o perde. Não podemos deixar de associar a essa postura linguística e ontológica de Clarice Lispector o conceito lacaniano do Real, aquele registro que escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem, a coisa inominável (“das Ding”) a que se refere o psicanalista francês, com a qual a palavra não coincide, nunca objeto de definição, só de evocação (...). Humanos que somos, estamos inapelavelmente condenados à linguagem, à eterna procura do inefável, a uma aproximação, em cada fala, cada vez maior e cada vez mais impossível. (...) para Lacan, sublimar seria, assim, criar, produzir, reinventar a falta e a negatividade mesma do objeto, numa posição de desmentida que bem poderia ser assim expressa: “não, não perdi: evoco, significo, faço existir pelo artifício dos signos aquilo que está separado de mim”, (...) possibilita ao sujeito a entrada no universo dos signos e da criação, (...). Para Lacan criar é rodear a Coisa de significantes, de signos, como um vaso que rodeia,

a estrutura do romance e com o próprio drama da linguagem em busca do inalcançável. A personagem, nas palavras de Benedito Nunes, tem um papel muito além da função de agente condutor da ação, “ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que condicionou a forma do romance como narrativa monocêntrica”,¹² uma narrativa centrada no narrador que tende a se confundir com a personagem. Analisar a personagem é, em certa medida, analisar a obra.

O primeiro capítulo, “Os caminhos de Joana”, será destinado ao levantamento da fortuna crítica acerca de *Perto do coração selvagem* e à dificuldade em “definir, “categorizar”, “precisar” tanto a protagonista quanto o romance em si (seria essa dificuldade da crítica uma outra faceta de desamparo: a do leitor?). A noção de desamparo é sempre em face de um outro, aquele em quem se busca amparo (e este não vem); em quem se busca apoio, que também não existe. Sendo assim, o segundo capítulo, “Desamparo e alteridade”, será desenvolvido a partir das relações de Joana com os outros personagens, sendo estes incapazes de ajudá-la, deixando-a sem qualquer apoio, na solidão e abandono que, na epígrafe do livro, são sinônimos de felicidade.

No terceiro capítulo, “Linguagem e desamparo”, a análise pretende apresentar o paradoxo da linguagem: se Joana (e a escrita clariceana) tem como “amparo” a reelaboração da experiência pela linguagem, esta, ao mesmo tempo, é incapaz de apreender esse real inapreensível podendo, ao escrever, “esmagar com palavras as entrelinhas”. Mario Eduardo Costa Pereira considera evanescente a natureza da “experiência afetiva” que, consumindo-se em si mesma, nada deixaria de transmissível exceto sombras a partir das quais a memória e a linguagem se esforçariam inutilmente para restituir um simulacro imperfeito do vivido original. De acordo com essa concepção, o afeto tocaria diretamente a essência das coisas, contato imediato com a verdade que escaparia de todo discurso possível. No mais, tendo o

condição de não preenchimento. (p.80)

¹² NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995, p. 29.

afeto “algo de sagrado”, corre-se o risco de profaná-lo ao usar uma palavra excessivamente segura de suas possibilidades de denotação, “falar do afeto é ao mesmo tempo dele se afastar”.¹³ Nas palavras de Plínio W. Prado Jr., “o sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, apresentado-se aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa”¹⁴, pois representá-lo seria introduzir uma distância entre a palavra e o afeto, neutralizando este último para, por fim, controlá-lo e acabar por traí-lo. Acrescenta, ainda, que escrever é testemunhar o evento como tal, escutando e atendendo aí “o sentimento obscuro” que, embora exceda a linguagem, ainda assim pede para ser posto em palavras. “Trabalho que se faz necessariamente à custa do maior desamparo de quem escreve, pois escrever é procurar, cavar e ao mesmo tempo agravar o que se sente, sem saber o que virá”.¹⁵ Escrever para Clarice Lispector é “uma maldição que salva”, é preciso escrever, é preciso organizar um mundo caótico por meio da escrita. Porque “escrever é procurar inscrever o não dito no que é dito, incorporar a não forma na forma”.¹⁶ Mesmo diante da dificuldade de dizer, a escritora escreve: constrói metáforas e paradoxos que sustentam a narração, na tentativa de tocar, com as palavras, o afeto, o indizível.

O último momento do trabalho busca elaborar uma possível leitura para o fim desse percurso – porém não conclusiva e definitiva – a fim de demonstrar a confluência do discurso de Joana/narrador com a condição de desamparo humano, de um mundo sem Deus e sem valores absolutos a seguir. Esse universo de abandono, diferente do mundo grego clássico, no qual o homem racional encontra-se organizado, limitado e confiante na capacidade representacional do signo, terá o romance como gênero de sua representação.

¹³ PEREIRA, op. cit., p. 22.

¹⁴ PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate dos Males*. Campinas, (9):21-29, 1989, p. 21.

¹⁵ Idem, p. 22.

¹⁶ Idem, p. 27.

1. Os caminhos de Joana

Me disse que quando crescer vai ser herói.
(Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*, 1986)

O herói é aquele que sai do mundo das coisas criadas, das criaturas, e passa para o lado da criação.
(Berta Waldman. *Entre passos e rastros*, 2003)

1.1 – Joana segundo a crítica

Se a crítica inaugural da obra clariceana apresentou, por um lado, preconceitos e enunciados literários típicos da década de 40, em consequência da pequena participação feminina na literatura da época, por outro, demonstrou surpresa quanto à qualidade dos escritos da romancista. Embora a situação da mulher daquele período seja mais do que conhecida, é interessante citar uma observação de Tania, irmã de Clarice, a esse respeito: “eu também senti isso, uma inveja muito grande dos homens. Você imagina o que era ser mulher na nossa época! Nós tínhamos que ser donas de casa”.¹⁷

Em janeiro de 1944, Sérgio Milliet expôs suas considerações sobre *Perto do coração selvagem*, confessando o sentimento de alegria pela nova descoberta, pois imaginava, a princípio, ser a autora uma dessas mocinhas “cheias de qualidades”, mas que morreriam se recebessem uma crítica séria. Não deixou de registrar suas impressões ao ler algumas páginas: “Mas isso é excelente! Que sobriedade, que penetração psicológica!”,¹⁸ qualificando, ainda, as observações da personagem Joana como profundas, “cristalinas e duras”, em busca da compreensão do que ele chamou de “solidão humana”, à qual, neste trabalho, será amalgamada a noção de “desamparo humano”.

Milliet caracteriza Joana como menina natural, forte, com densa seiva interior, dotada do poder de invenção, de clarividência e curiosidade, pouco sensual, instintiva, arisca,

¹⁷ Apud MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 355.

amedrontada pela morte, de sensibilidade complexa, poeta. Considerar Joana um ser “amedrontado pela morte”, como quer o ensaísta, talvez não seja o termo mais acertado, já que, mesmo apresentando inúmeras reflexões acerca da finitude do ser, estas nem sempre são carregadas de medo, como pode ser notado nos pensamentos de Joana observando “as galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” ou, em outro momento, quando do falecimento do pai, em que Joana-menina conclui: “O pai morrerá como não se vê o fundo do mar...Compreendia que o pai acabara. Só isso”.¹⁹ Em outras passagens, encontram-se tais pensamentos: “quantas vezes não dera uma gorjeta exagerada ao garçon só porque se lembrara de que ele ia morrer e não o sabia?”(p.118). Reflexões como essas não expressam uma fobia propriamente, mas revelam a busca por uma compreensão maior para lidar com o mistério da morte, causador de pânico para muitos. A protagonista chega a afirmar que “queria subir e, só a morte, como um fim, me daria o auge sem a queda”, ou seja, percebe que a morte poderia ser interpretada como o fim que se daria no ápice da existência, sem o declínio. Ainda afirma que só a morte poderia ligá-la à infância, e, considerando a importância deste período de vida da protagonista, a morte parece funcionar como o fechamento de um ciclo (adulto) que a permitiria voltar ao fio de vida de sua meninice: a morte poderia ser para ela o renascimento constante, pois a cada “morte” há o início de um novo ciclo, um retorno à infância.

Outro equívoco do crítico seria pensar na protagonista como “pouco sensual”, visto que “Joana experimenta instantes de alegria contemplativa, abandonando-se a um jogo de sensações, de palavras e ideias”, como assinala Benedito Nunes.²⁰ A protagonista é apresentada a partir de suas sensações, além da escrita da obra ser carregada de sinestésias (“cheiro frio de mato molhado”, “forte vento salgado”) e construções semânticas erotizadas:

¹⁸ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sérgio Milliet*. Volume II. 2ªed. São Paulo: Martins, 1981, p. 28.

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 12ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.41. A partir daqui as citações de PCS só terão a indicação do número da página dessa mesma edição.

²⁰ NUNES, op. cit., p. 21.

“O vento lambia-a rudemente... sentia-o salgado correndo pelo seu corpo, por dentro do seu corpo”. Nessa esteira, como não lembrar o capítulo “...O Banho...”, no qual a jovem adolescente “ri mansamente de alegria de corpo, as pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água (...). Alisava a cintura, os quadris, sua vida”(p.69). A pouca sensualidade, à que se refere o crítico, pode ser atribuída, contudo, ao ponto de vista do marido de Joana: Otávio, ao observar a esposa, não vê atrativos femininos agradáveis a seus olhos; pelo contrário, observa o quanto ela “jogava o corpo” como uma afronta às pessoas, friamente e sem ternura. A despeito disso, ela o seduziu e o arrebatou das mãos de Lídia, a noiva, sua prima de corpo grande e firme que lhe agradava tanto.

A sedução de Joana vai além da trama, atingindo o leitor e, nesse caso, o crítico. Milliet detém sua atenção na construção da heroína cujo olhar é fixado nos menores detalhes da própria existência. Seu drama, segundo ele, é fruto da contradição do seu mundo particular com o mundo alheio, não havendo comunhão entre ambos. Com uma personalidade de diamante, resistente e preciosa, Joana opõe-se aos outros personagens do romance, opacos, pedra de pouco valor se comparados à brilhante heroína, para quem se entregar é perder a si mesma; afinal, percebe a impossibilidade de possuir as coisas sem que elas a possuam. A relação da protagonista com esses “outros” será analisada em capítulo posterior.

O ensaísta salienta o caráter solitário de Joana e considera o livro um grande diálogo interior que parte do isolamento da protagonista em relação ao mundo exterior. Joana cria um universo particular, alheio à tia incompreensível, ao pai que permanece na casa vegetativa de sua viuvez, ao mundo que “temia sua clarividência”, enfim, a heroína de *Perto do coração selvagem* não se “entregava” a uma relação de comunhão com os outros. Essa solidude observada pelo crítico é, pois, um dos tons da obra, amalgamada à noção de desamparo, abandono e felicidade.

A pergunta que se faz é: a solidão da personagem, explicitada pelo crítico, seria uma

resposta à incompatibilidade com o social, um efeito ou uma causa do caráter pouco permeável de Joana? Não seria essa solidão, essa não comunhão com o outro, esse não deixar-se moldar, uma característica da linguagem e estilo clariceano? Não se trata de considerar o estilo da escritora como “não comunitário” (já que em seus escritos o próprio narrador segura nas mãos do leitor, como em *A paixão segundo GH*). Porém, o não dissolver-se em gêneros literários fixos, não se entregar, não se deixar dominar por amarras sintáticas, semânticas, estéticas, classificatórias, e a busca por novos caminhos inusitados para dizer o vivido, parece um expressivo viés interpretativo da obra de Clarice Lispector, sempre em busca do indizível, da linguagem adâmica, da busca pela “coisa” que Joana também não consegue alcançar, assim como nós, leitores, não a alcançamos. É preciso salientar, todavia, que esse “não sujeitar-se ao outro”, tanto de Joana quanto do estilo da autora, deve ser relativizado, é ilusório: no embate entre o “eu” e o “outro”, não existem barreiras delimitadas, os sujeitos se modificam e são modificados, como será demonstrado no próximo capítulo deste trabalho.

Na relação com os outros, além da solidão explícita, Milliet ressalta o caráter de dominação da personagem: “seu temperamento não lhe permitia senão o domínio, jamais a sujeição”.²¹ Essa dominação, convém pontuar, não se impõe de maneira autoritária: o domínio de Joana se instaurava pelo seu poder de sedução, não pelo corpo, mas pela linguagem. Para o crítico, o único que a redime, em parte, é o amante, que lhe permitia mostrar seu poder inventivo e com o qual se deleitava; contudo, não se deve ignorar que Otávio também fora “seduzido” por Joana que “prometia demais”. Com ela, o marido sentia-se “livre para pecar”, sem culpa ou valores morais que o pressionassem; paradoxalmente, mesmo sentindo-se atraído pela mulher, era incapaz de aguentar a força imaginativa dela que, se lhe jogasse um pensamento qualquer, este ficaria “pulando como brasa” até Otávio se livrar dele o mais rápido possível. Enquanto o poder criativo da protagonista desestruturava o cônjuge, com o

²¹ MILLIET, op. cit., p. 31.

amante, possível projeção do primeiro, a situação era de resignação: ele aceitava a potência de Joana. Pode ser que, nesse sentido, Milliet considere o homem misterioso responsável por redimi-la, deixando-a livre para criar. Assim considerando, o amante seria um substituto do pai, do marido, e das colegas do internato que, anteriormente, se deleitavam com ela e lhe serviam de espectadores. O poder de sedução e fascínio de Joana se consubstancia pela linguagem e é, paradoxalmente, causador de medo. Pela inventividade, Joana-menina conseguia a atenção do pai ao criar poemas para lhe declamar; é pela linguagem que ela seduz o professor, o marido, as colegas de internato, o amante e, por fim, o leitor. Mas é também pelo uso da palavra que Joana causa pavor na tia e no marido, a ponto de ser chamada de “víbora fria”.

Quanto à linguagem da obra, Milliet a considera fácil, poética, pessoal, “de boa carnação e musculatura”, original, não hesitando em tomar inesperados atalhos e inéditas soluções, assim como a personagem. E conclui:

A obra de Clarice Lispector surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além nesse campo quase virgem de nossa literatura e da simples aproximação; pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, virou no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques²².

Antonio Candido, em ensaio de 1943, admitiu ter um “verdadeiro choque” ao ler *Perto do Coração Selvagem*; estava acostumado a romances que não procuravam aprofundar a expressão literária, nem se aventuravam à exploração vocabular. O crítico classificou a obra clariceana de “uma tentativa impressionante de levar nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios”²³. O romance teria, segundo ele, um tom mais ou menos raro, e valeria como tentativa por ser performance da melhor qualidade. Em consonância com o crítico a respeito da “aventura vocabular”, Olga de

²² Idem, p.32.

²³ CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.127.

Sá acrescenta:

Em que se aventura? Em um novo ritmo de ficção, numa pesquisa de linguagem para transmitir sua pessoal interpretação do mundo, por meio de um vocabulário, imagens e torneios que se amoldem às necessidades de uma expressão sutil e tensa. De tal maneira que a língua adquira o mesmo caráter dramático que o entrecho²⁴

Para a estudiosa, o centro da existência de Joana é a busca, a procura, a pesquisa do ser. O romance revelar-se-ia como uma pergunta sobre o mundo e o homem. É a pergunta de Joana. De Clarice. E do leitor. “Pergunta jamais respondida e que se chama literatura”.²⁵ Nem todos os críticos literários contemporâneos da escritora compreenderam bem a escrita clariceana, é certo; nas palavras de Alceu Amoroso Lima, a literatura da autora estaria em uma “trágica solidão em nossas letras”. Essa mesma solidão da autora é a solidão de Joana:

A obra de Clarice pode ser vista como inconclusa, marcando, antes de tudo, uma busca de algo a que não se chega (...) A obsessão de Joana de atingir o *selvagem coração da vida* equivale à obsessão, no plano da escritura, da autora em busca da *quarta dimensão da palavra*, do inominável.²⁶

Se Milliet perscrutou as características de Joana, Antonio Candido percebe o valor da obra pelo viés estilístico e expressivo. Concorde com Milliet quanto à quebra de rotina na literatura, já que Clarice cria novas imagens, associações, todo um mundo a partir de suas próprias emoções e interpretações. Busca, ainda, como outros autores, o sentido da vida e os mistérios da existência humana e, assim como eles, volta de mãos vazias (e a linguagem seria capaz de encher as mãos? Para escritores como Guimarães Rosa, o imaginário, o místico, o transcendental enchem as mãos, mas para Clarice não se pode dizer o mesmo). Nas palavras do crítico, a tentativa de Lispector é o que vale, pois o romance é uma busca que apresenta tensões psicológicas pouco comuns nas narrativas de até então, tornando o tempo e o espaço pouco importantes.

Para Antonio Candido, Joana é diferente porque “pode tudo” (mesmo ilusoriamente, já

²⁴ SÁ, Olga de . *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979. p.23.

²⁵ Idem, p.24.

²⁶ WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP. Associação Universitária de

que a pobre Joana nada pode); tenta se aproximar do selvagem coração da vida revivendo “o suplício de Tântalo”, sempre fadada ao fracasso da busca, o mesmo fracasso da escrita clariceana. Berta Waldman acrescenta: “Tântalo é aquele que busca tocar o alvo sempre fugídio. Se é verdade que a personagem central persegue algo que não atinge, a linguagem que a conta perfaz esse mesmo movimento”.²⁷

O diamante Joana, alcunha dada por Milliet, é apresentado por Candido como uma jovem que se recusa às aparências, às *personas*, a delimitações e lugares sociais preestabelecidos pela sociedade, mesma recusa apresentada pela narradora de *Água viva*: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”.²⁸ O crítico parece vislumbrar, já nesse primeiro livro, a carreira literária de Clarice: “a intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade de vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e sobretudo mais originais da nossa literatura”²⁹. Joana, continua Candido, não vê empecilhos que possam desviá-la do que ele chamou de “quase uma missão”, cujo cerne está em se aproximar cada vez mais do selvagem coração da vida, missão essa, pode-se sugerir, estendida à escrita clariceana em busca de tocar o indizível, mas que, assim como Joana, “passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge”³⁰. O crítico captou o que considerou um “ritmo de procura” no romance, alheio à ideia de análise da personagem e próximo de uma “tentativa” que permite uma tensão psicológica pouco vista na literatura, também, segundo Cândido, colocou-se, peremptoriamente, o problema de estilo e de expressão, levando a linguagem a caminhos não explorados, nos quais os vocábulos perdem seu sentido usual para dar espaço a novos significados.

Toda essa visão de esplendor da obra clariceana nos críticos supracitados parece não

Cultura Judaica, 2003, p. 05-31 (Estudos; 191).

²⁷ Idem, p. 16.

²⁸ Op. cit., p. 13.

²⁹ CANDIDO, op.cit., 131

ter, contudo, atingido Álvaro Lins que, em 1944, publica ensaio acerca de suas impressões ao ler o livro inaugural da autora: “A experiência incompleta: Clarisse [*sic*] Lispector”. O ensaísta, mais preocupado em inseri-la em uma categoria do que analisar sua obra, dedica os seis primeiros parágrafos de enunciação a separar o que chamou de “literatura feminina” e “literatura masculina”. De acordo com ele, esta seria imune ao florescimento da identidade do autor, pois este se diluiria e se esconderia por detrás de sua obra, enquanto aquela se caracterizaria pela “visível e ostensiva” presença da personalidade e subjetividade da autora no primeiro plano de seus escritos. O crítico argumenta, ademais, que a escola literária realista não contou com a participação feminina, já que se tratava de um estilo impessoal. Não considerou, entretanto, a ausência da mulher na literatura do século XIX, a qual não estava relacionada à incompetência feminina para objetividade, e sim à dificuldade desta em ultrapassar as barreiras do patriarcado, já que ela era educada para assumir os papéis de esposa/mãe, e não de uma literata.

Álvaro Lins questiona a capacidade de uma escritora mulher ser objetiva e imparcial, o que só se tornaria possível quando esta fosse dotada de inteligência “andrógena”. Confunde, ainda, o conceito de narcisismo, atribuindo a este um caráter essencialmente feminino. Os pensamentos do crítico são discutíveis, pois acaba insistindo em ver a personalidade da autora em seus escritos, como se o romance fosse um grande “diário clariceano” capaz de revelar os sentimentos mais recônditos da autora, ao invés de ser considerado uma obra literária.

As inúmeras reflexões polêmicas de Álvaro Lins, por serem frutos de seu contexto histórico-social, já foram superadas pela crítica. No entanto, cabe aqui trazer à luz algumas considerações apresentadas por ele a respeito de Joana e da obra. O ensaísta inclui Clarice Lispector no grupo de escritores como James Joyce e Virginia Woolf, considerando o estilo da brasileira “a técnica de Joyce aproveitada pelo temperamento feminino”. Mesmo

³⁰ Idem. p. 129.

considerando o romance “incompleto” pela sua descontinuidade de tempo e espaço, já que o lê a partir da estrutura do romance clássico do século XIX (sem perceber que, afinal, a narrativa e a personagem se caracterizam exatamente por esse “inacabamento” e falta de contornos), Lins concorda com Antonio Candido ao considerar *Perto do coração selvagem* um romance original, “a primeira experiência definida que se faz no Brasil no moderno romance lírico”.³¹

Lins acrescenta, ainda, uma falha da autora ao apelar para os recursos da poesia quando lhe faltavam os recursos da narração, levando o romance a se afastar de “seu centro de equilíbrio”. Sem elucidar o que seria “recurso de poesia” ou “ficção”, considera essa “falha” como resultado da inexperiência de Clarice. Recebe a obra inaugural da escritora como original; entretanto, não consegue situá-la. Joana é incompreendida. O romance é incompreendido.

O que parece defeito para um será virtude para outro: Lúcio Cardoso, em artigo de 1944, defende o inacabamento e a poesia da obra como fatores de qualidade literária:

Nessa estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como fonte nova e pura(...). Clarice Lispector é poetisa, e alguns dos seus poemas que já passaram pelas minhas mãos, possuem as mesmas sonoras qualidades de muitas das melhores páginas de *Perto do coração selvagem*. (...) Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente com que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro (...). Não será fácil nem para a própria autora do romance, repetir idêntica aventura; livros assim não se improvisam e nem se repetem.³²

Lúcio Cardoso acrescenta o nome de Clarice Lispector no rol de escritores como Adonias Filho, Lêdo Ivo, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto e Raquel de Queirós, considerados, por ele, como formadores de uma geração menos “barulhenta” e com mais talento e seriedade do que muitos nomes prestigiados naquele momento. Compara, ademais,

³¹ LINS, Alvaro. *Os mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 5º milheiro, p. 188.

³² CARDOSO, Lucio. “Perto do coração selvagem”. In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, março 1944.

as narrativas da infância de Joana com as “melhores narrativas de infância existentes em nossa literatura moderna”, como as encontradas em *Menino do engenho*, de José Lins do Rego, e as já clássicas de Marques Rebelo.

Roberto Schwarz compactua com a mesma opinião de Lúcio: o romance ser desprovido de estrutura definida não demonstra carência da narrativa. Trata-se de uma história sem começo, meio e fim, em que, “mais que apresentar ao leitor o histórico do isolamento (humano), Clarice Lispector microrrelata os momentos em que este mais se manifesta”³³ e, por isso mesmo, o romance tende a ser desprovido de estrutura definida. Os episódios narrados confluem com as experiências psíquicas de Joana que coexistem incomunicáveis, como ciclos fechados em si. A aparente falta de nexos entre esses episódios seria, segundo ele, um princípio positivo de composição, já que um dos temas do livro é justamente o “hiato mediando as estações da vida”; a descontinuidade da narrativa marca a descontinuidade da heroína. Nota-se que esse “hiato” ou “descontinuidade” pode ser considerado como mais um paradoxo na narrativa, a do passado que é presente: embora Joana feche ciclos de vida, ela os presentifica a todo instante e, ao evocar o passado, busca uma continuidade do vivido, rememora esses “ciclos fechados” reinterpretando-os, revivendo-os e, portanto, abrindo-os novamente. É importante pontuar que, mesmo se tratando de uma “história sem começo, meio e fim”, como apontou o crítico, é possível encontrar uma “unidade”, isto é, a história de Joana desde sua infância até a idade adulta.

Pode-se supor que o “Suplício de Tântalo”, o desamparo vivido pela protagonista e apontado por Candido, é também o suplício da escrita clariceana. Joana, afirma Schwarz, observa-se lúcida e fina, mas não se alcança. Tal é o que acontece com a narradora de *Água Viva* que declara, igualmente lúcida e fina, a impossibilidade de tocar o que se busca: “substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar, mas sempre remota, a

³³ SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”, in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 38.

palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável.(...) escrever para mim é frustrador: ao escrever , lido com o impossível”.³⁴

De acordo com Olga de Sá, “a figura de Joana não se constrói como biografia, ou melhor, não se constrói globalmente de modo nenhum”;³⁵ haveria na heroína movimentos “erguendo-a sempre em transição”. Nas palavras de Daniela Kahn, os seres conjurados por Clarice, longe se serem figuras acabadas, parecem passar por um eterno processo de formação³⁶. Como, então, tentar definições? Qualquer tentativa de afirmação acerca de Joana e do romance está fadada a ser um erro? Corre-se o risco de “esmagar com palavras as entrelinhas” clariceanas. Porém, é a partir dessa dificuldade conceitual quanto ao caráter da personagem que versará a análise inicial da obra. Procurar definir o caminho de Joana é enclausurar o que nasceu para liberdade. “Liberdade é pouco, o que desejo ainda não tem nome”, diz a heroína, pois “a liberdade sempre fora o seu maior dom”. Mas é preciso tentar um caminho interpretativo, “apesar de”, como diria Clarice Lispector.

1.2 – Joana, a imprecisão

*Toda delimitação de sentido objetivando uma análise parece,
no caso desse romance, uma arbitrariedade.*

*(...) Assim, toda afirmação a respeito do romance PCS já nasce com a consciência do alto risco que corre de ser, enquanto definição, um erro frente à potencialidade informe expressa pela ambiguidade.
(Cristina G. Brack, 1991.)*

*Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários.
Serei um eu, o que significa também vós.
(Clarice Lispector, in A Descoberta do Mundo, 1999)*

Antonio Candido³⁷ aponta uma relação literária entre Clarice Lispector e os representantes da chamada fase heroica do Modernismo, Mário e Oswald de Andrade. Para o

³⁴ LISPECTOR, op. cit., p. 66.

³⁵ SÁ, op. cit., p. 33.

³⁶ KAHN, Daniela. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.

ensaísta, esses foram os únicos escritores descontentes com as chamadas “posições já adquiridas” e arriscaram uma aventura à exploração vocabular. Pode-se dizer que a autora, assim como os modernistas de 22, ousou na forma de seus textos, com construções sintáticas e semânticas inusitadas, transgredindo cânones de gênero e arriscando uma escrita inovadora. Clarice não estava sob a influência de um *zeitgeist* nacionalista, como os modernistas de 22, que tentavam encontrar uma identidade para o povo brasileiro. Sua escrita pode ser considerada, pois, mais universalista e sua busca mais abrangente. É o humano mais primordial, mais arcaico, que a interessa, porém não no sentido primitivista ou rapsódico de Mário, e sim enviesado a uma procura da não-forma, do sem contorno, da imprecisão, da “geleia viva”,³⁸ do selvagem.

A aventura vocabular referida por Candido é, de certa forma, alheia ao modelo ideológico e estético do romance com estrutura temporal, espacial, linear e sintática preconizada na literatura brasileira coetânea. O chamado “romance de 30”, de cunho mais social, documental e neorrealista, ainda estava em voga, embora escritores “intimistas”, como Lúcio Cardoso já fossem conhecidos da crítica³⁹. Para Plínio W. Prado Jr., a escritura clariceana busca aprofundar e dizer o sentimento singular, “sem saber o que acontecerá”. Em busca de expressar tal singularidade, “ela é fatalmente levada a descobrir, desestabilizar as normas da comunicação. Ela rompe não apenas com as regras vigentes do romance ‘realista’ local; ela excede as categorias da língua e, portanto, do pensamento”.⁴⁰ Essa escritura, continua ele, “acaba por subverter os limites reconhecidos entre belo e não belo, literatura e não literatura, logo entre o que é e o que não é escrever, atesta algo que não pode ser

³⁷ CANDIDO, op. cit.

³⁸ A crônica clariceana “A geleia viva como placenta” remete ao amorfo, ao sem definição, ao primordial. O sonho narrado apresenta uma geléia viva, arrastando-se silenciosa pela mesa e sem que ninguém tivesse coragem para pegá-la (assim como as palavras que tentam “pegar” a entrelinha). Na placenta, a narradora vê o espelho de seu próprio rosto, sua deformação essencial e sem contornos. Tenta fugir de sua semelhante: a geleia primária, a geleia viva. “Tudo era vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal” (LISPECTOR, Clarice. “A geléia viva como placenta”, In: *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 402)

³⁹ Ver BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

⁴⁰ PRADO JR., op. cit., p. 14.

pronunciado, articulado ou julgado, ao menos segundo as regras e os critérios em vigor”.⁴¹

Clarice Lispector inauguraria o “realismo mágico” no Brasil, nas palavras de Álvaro Lins, com um romance moderno que “entrelaçaria o lirismo ao realismo, o sentimento poético com a capacidade de uma visão aguda do mundo”.⁴² A escritora constrói um caráter particular, não só na estrutura da obra, como também em Joana: o tempo da narração e a personagem parecem entrelaçados, a voz do narrador se mistura com a da heroína, “o inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista”⁴³ e a imprecisão da personagem se vê “no esgarçamento da linguagem, na descontinuidade dos capítulos, nas exclamações e reticências que invadem o texto”.⁴⁴ A partir das considerações da crítica, tentar-se-á, por conseguinte, aprofundar a discussão acerca de Joana e demonstrar como ela se apresenta e se constitui num embate com a cultura. É possível falar em “amoralidade” na personagem, compreendida não só como ausência da “moral” vigente em relação aos lugares sociais e comportamentos esperados, mas, sobretudo, como um percurso à sua constituição como sujeito que, muitas vezes, terá na transgressão dos valores estabelecidos um meio de alcançar esse fim. Conceitos provenientes da psicanálise, especialmente os trazidos por Freud em o “Futuro de uma ilusão” e “O mal-estar na civilização”, serão evocados como arcabouço teórico sem que, no entanto, sejam esquecidos diferentes saberes a serem amalgamados à leitura proposta. A escolha do tema requer um recorte, e alguns conceitos freudianos foram priorizados por serem profícuos para a leitura da obra, sobretudo da protagonista, sua relação com a cultura e da construção do sujeito na sociedade.

Na leitura de Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do mal*, Joana é perpassada pela “potência humana primordial” da maldade, em oposição à bondade esperada pela cultura. A civilização, segundo Freud, “significa tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de

⁴¹ Idem. Ibidem.

⁴² LINS, op. cit.

⁴³ NUNES, op. cit., p. 24.

⁴⁴ ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p.

sua condição animal e difere da vida dos animais”, de modo que, virtualmente, “o indivíduo é inimigo da civilização”.⁴⁵ Embora não exista indivíduo fora de um contexto social, histórico e cultural – não há sujeito de um lado e cultura de outro –, a obra clariceana parece colocar em evidência essa suposta oposição do indivíduo contra o social que o constitui. No entanto, há, ao mesmo tempo, tanto em Joana quanto na escrita clariceana, a vontade de adequar-se ao padrão, aceitar o outro e pertencer a ele. Isso pode ser evidenciado na crônica “Pertencer”, na qual a narradora afirma: “tenho certeza de que no berço a minha vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a ninguém”.⁴⁶ Tal impossibilidade de “pertencimento”, de amparo, de acolhimento, e a fome de se dar a algo ou a alguém tornaram a narradora arisca: “tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre”.⁴⁷ Essa vontade de “pertencer” também será observada na crônica “Ainda Impossível”, estando, nesse caso, em relação às letras, ao gênero preestabelecido, ao padrão literário:

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “Era uma vez...” (...) para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história.”⁴⁸

A narradora conclui ainda não ser possível escrever uma história padrão, com começo, meio e fim. Ainda não é possível adequar-se ao modelo exigido pelo jornal de Recife. Semelhantemente, Joana também sentirá vontade de ser amada por alguém como sua tia morta; para tanto, teria de se submeter ao modelo de conduta apregoado pela parenta e renunciar a si mesma; porém, pode-se dizer, que ela ainda não estava pronta para isso. Joana

42.

⁴⁵ FREUD, S. “O futuro de uma ilusão”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, V. XXI, p.16.

⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. “Pertencer”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.110.

⁴⁷ Idem. *Ibidem*.

⁴⁸ Idem. *Ibidem*.

luta contra essa “elevação do homem de sua condição animal por meio da cultura” e esse parece o fulcro do seu embate, já que a personagem só encontra comunhão com os animais; não se identifica com as pessoas “aculturadas” e com uma moral bem definida. É apenas ao lado de um cavalo que a menina não se sentirá desamparada:

Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Eu não me sentia desamparada. O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pela encosta (...). Freei as rédeas, passei as mãos pelo pescoço latejante e quente do animal (...). Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos. (...) É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, estou sendo feliz mais do que se pode ser.(p.48)

A descrição de Joana-menina, feliz, emergida das águas (elemento que, segundo Daniela Kahn⁴⁹, se opõe à ideia de morte já que elementos viscosos e fluidos estariam associados à vida, enquanto estruturas rígidas, inclusive as culturais, estariam ligadas à noção de morte), tendo como continuação de si o corpo do animal com quem estabelece comunhão, se repetirá na idade adulta: quando é flagrada por Otávio, ao alisar a barriga de uma cadela grávida. Apalpar o corpo do animal ligava Joana à realidade, desnudando-a: ela e a cachorra formavam “um só bloco”, sem descontinuidade. “A mulher e a cadela ali estavam, vivas e nuas, com algo de feroz na comunhão”.⁵⁰ Essa cena narra o dia em que Otávio conheceu a protagonista. Era a primeira vez em que a via e, mesmo sentindo um mal estar com esse encontro, sentiu-se atraído por ela. A realidade desnudada que foi encontrada ao passar as mãos pelo ventre da cadela se opõe bruscamente à “mentira”, à “brincadeira de viver” que observava na vida dos tios, como se o lugar de cada um, esposo/provedor e esposa/mãe, fosse uma grande “ficção”, e não a realidade propriamente.

De acordo com Freud, a civilização tem como finalidade defender o ser humano contra a natureza, pois esta não exigiria do homem quaisquer restrições dos instintos, deixando-o proceder como bem quisesse, sob pena, no entanto, de destruir a humanidade com seu próprio

⁴⁹ KAHN, op. cit., p.53.

método. Todos os homens teriam o que ele chamou de tendências destrutivas, antissociais e anticulturais, e a civilização teria sido criada para salvar o homem de seu próprio poder avassalador.⁵¹ De que modo, então, Joana seria um ser social, já que o mundo da natureza a fascina e com ela comunga? Estaria ela submetida a uma moral?

Curiosamente, segundo a leitura de Benjamim Moser, biógrafo de Clarice Lispector, é essa amoralidade da menina com sua incapacidade de compreender e reconhecer os códigos do comportamento social que chocam os outros personagens; a protagonista “nunca é mal-intencionada, apenas habita outro mundo, além do bem e do mal, feito um animal de estimação que, por não compreender, faz xixi no tapete”.⁵² É a víbora, o animal, um cão, um gato selvagem, um cavalo, um pássaro. Para sua reflexão, Moser traz à luz conceitos de Espinosa: “Todas as coisas que estão na Natureza são ou coisas ou ações. Ora, o bem e o mal não são nem coisas nem ações. Portanto, o bem e o mal não existem na Natureza”.⁵³ Embora do ponto de vista espinosiano não exista “bem” e “mal” na Natureza, esta possui atributos que a moral estabelecida considera “positivos” e “negativos”. Assim, Joana, como ser natural, será vista como possuidora desses mesmos atributos antagônicos; é livre, violenta, arrebatadora como a força da maré, mas ultrapassa a capacidade cultural do marido, um pretense intelectual incapaz de acompanhar o raciocínio da esposa. Coloca-se aqui uma questão paradoxal: como Joana estaria ligada à natureza e à cultura elevada?

A moralidade de Joana não pode ser tão facilmente definida, como já foi declarado. O nome “Joana”, etimologicamente, é um paradoxo, pois significa “Javé é misericordioso”, “Deus é cheio de bênçãos”⁵⁴ e, ao mesmo tempo, ela é a Víbora. É a fusão do nome de dois personagens bíblicos: “Jó”, o sofredor desgraçado que causa piedade; e “Ana”, a cheia de graça que tem piedade. Joana é marcada pela graça e pela desgraça, pelo Bem e pelo Mal, não

⁵⁰ Idem, p. 96.

⁵¹ FREUD, S. “O futuro de uma ilusão”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol.. XXI p. 18.

⁵² MOSER, op. cit., p.186.

⁵³ Idem, p.187.

sendo nem um nem outro inteiramente, porque “tudo é um”, segundo ela. A descrição que o pai faz de Elza, mãe da heroína, assinala sua herança paradoxal: “nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa. Eu é que não gostava daquele tipo de bondade, como se risse da gente”(p.28). Assim como Joana foi chamada de víbora, Elza foi considerada, pela família do esposo, “o micróbio da varíola, um herege”. Se o pai de Joana não “gostava” do tipo de bondade da mulher, não seria a bondade da menina, analogamente, diferente da bondade apregoada pelo senso comum, porém não ausente? A amoralidade (ou talvez a maldade da personagem, já que a moral tende a ser maniqueísta) é latente, sem dúvida. Jogar um livro na cabeça de um velhinho, como ela o fez, não é uma atitude considerada positiva pela civilização. Porém, definir a protagonista unicamente como víbora é ser levado pela perspectiva das demais personagens (com seus lugares sociais definidos) que a descrevem assim. Independentemente do valor moral de seus pensamentos e atitudes, Joana é, Joana existe, pelo menos como personagem de ficção.

Essa existência não aceitará imposições alheias, assim como a escrita de Clarice. Ao buscar refúgio no professor, ele salienta: “Nunca sofra por não ter opinião em relação a diversos assuntos. Nunca sofra por não ser uma coisa ou por sê-la. De qualquer jeito suponho que você só aceitaria esse conselho”(p.57). Para florescer, portanto, Joana seguiria o próprio caminho, transgredindo os valores e lugares sociais que observava a sua volta, em especial o lugar da mulher, tão bem delimitado no caso da tia, da prima Amanda, de Lídia, da mulher da voz.

Segundo Freud, a respeito dos sistemas filosóficos, religiosos, sociais e ideológicos, sejam eles considerados “a mais alta realização humana” ou simplesmente deplorados como “aberrações”, não se pode “deixar de reconhecer que onde eles se acham presentes, e, em

⁵⁴ Definição disponível em <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/search.do>

especial, onde eles são dominantes, está implícito um alto nível de civilização. (...) A limpeza e a ordem ocupam uma posição especial entre as exigências”.⁵⁵ Nesses termos, portanto, Joana pode ser considerada sem caráter adequado ao civilizado, pois “uma casa quieta, sem poeira, cheirando a sabão (...) casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores.”(p. 33), enquanto que a comunhão com um cavalo a beira de um rio, ou com uma cadela grávida, deixavam-na completamente amparada.

Sua inadequação ao civilizado também pode ser demonstrada em sua rejeição religiosa já que, mesmo em momento de angústia, se negava a orar por saber que “resolveria” a situação e ela não desejava se acalmar: queria chegar ao máximo de sua dor. Ou seja, as instituições responsáveis pelo “processo civilizatório” da personagem não foram capazes de domar seu coração selvagem. A religião, representada pelo internato e padre Felício, não a convenceu; mesmo dentro de uma catedral, ela se deixava invadir por pensamentos e sensações sonoras do órgão com “seus sons cheios, trêmulos e puros (...) quase sem música, quase apenas vibração. E era tão perfeito o momento que eu nada temia nem agradecia e, não caí na ideia de Deus” (p.76). A família, representada pelo pai e os tios, não sabia o que fazer dela. Esses últimos simplesmente mandaram-na para um reformatório. A escola, representada pelo professor e pela professora, sempre respondeu com um “não sei” às indagações da jovem.

Sem respostas, Joana oscila: às vezes odiava a natureza, às vezes estava em comunhão com ela. Aceitava, sucumbida, o próprio medo de sofrer, mas ao mesmo tempo queria liberdade e não sucumbir a nada. Dentro de si, sentia como se o amor pudesse fundi-la. Sofre ao ouvir a tia chamando-a de víbora e esbofeteia o próprio rosto para deter a dor interna que a invade. Não quer rezar, mas resolve “das profundezas a entrega final” de buscar a Deus para negá-lo novamente. Sente nojo dos afetos da tia, para então desejar que alguém de seios

⁵⁵ FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XXI, p.100-101.

grandes a alimentasse, a escovasse, a acolhesse, a quisesse severamente como a um cão, a um filho. Nega seu lugar social de mulher-mãe-esposa, mas deseja passar um dia com Lídia, porque se encanta com ela e seu lugar feminino construído como fêmea/mãe na sociedade. Fica à beira, sempre, de querer aderir à ilusão do estereotipado, do civilizado, do outro, mas mantém a relutância. Como encontrar uma moralidade em Joana, se esta só se define pela imprecisão, pela transgressão da cultura que se impõe, pela constante transição entre o sim e o não? Joana não tem caráter definido, ela vai se escrevendo e se reescrevendo. No entanto, como sujeito, se constitui exatamente pela marca de diferença em relação aos outros personagens do romance. A melhor definição de Joana talvez seja a que ela própria se dá quando afirma: “Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, a impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão...”(p.156).

Essa imprecisão de Joana perpassa todo o romance desde o seu início, podendo ser notada logo no final do primeiro capítulo, quando o pai da menina a caracteriza como “um ovinho vivo”, sendo tal imagem – a do Ovo-Joana – a representação de sua condição ainda embrionária, amorfa, prestes a nascer. A figura do ovo retorna nas páginas seguintes, no momento em que o pai é perguntado pelo amigo sobre a sensação de ter uma filha: “às vezes a de ter um ovo quente nas mãos” (p. 26). Posteriormente, esse ovo se desdobrará em uma imagem gelatinosa, quando, já adulta, Joana percebe sua imprecisão “alojada na parte alta do cérebro”, correndo dentro do seu corpo e “movendo-se como gelatina”. O pai, ao considerar Joana um ovinho, supõe que a filha não repetirá nem a mãe nem a ele mesmo, pois “vai seguir seu próprio caminho” não moldado pelos outros que até então foram incapazes de lhe fornecer apoio. Uma de suas marcas é a imprecisão de sua resposta “não sei”, aparecendo incessantemente no romance: não sabe dizer o que sente, não sabe o que será quando crescer, não sabe por que casou, não sabe as respostas para as perguntas que lhe fazem ou que ela

mesma se faz.

Ainda menina, Joana busca no professor o conhecimento que era incapaz de obter por si mesma, mas ele também não o possuía. No entanto, ele a aceitava, acolhendo-a exatamente pela imprecisão expressa em seu corpo, por ser ainda uma promessa em aberto, um ovo que se transformaria em mulher. O professor se inclinara à menina, mesmo havendo outras tantas jovens em seu meio. Ninguém era como Joana e “tinha aquela imprecisão no corpo”, com “seios ainda por nascer”. Para ele, Joana era como “água clara e fresca”, a promessa, mesmo ela se sentindo miserável, sem saber de nada, de joelhos sujos, de saia curta, de busto ainda hesitante e minúsculo.

Em sua adolescência, a protagonista não se define, embora se olhe no espelho e mal possa acreditar “que tem limites”, que é “recortada” e “definida”. Observa-se, esquecendo-se de que é humana e sentindo-se simplesmente como um ser vivente, sem passado ou futuro; percebe-se, apesar do contorno do corpo, ilimitada. Mesmo Joana-adulta “possuía o rosto leve e impreciso” que boiava entre os outros rostos tão opacos e seguros de si, enquanto o dela ainda não adquirira apoio em qualquer expressão. Tanto o seu corpo quanto sua alma “perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se em um só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos, como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação”(p. 106).

A “imprecisão de corpo” também será notada por Otávio que descreve a esposa como possuidora de linhas frágeis, o que ele chamou de “um esboço apenas”. Em um de seus diálogos com Joana, relembra uma frase dita por ela: “Nada existe que escape à transfiguração” e tal característica o havia seduzido; ele adivinhara nela a transfiguração, sua permanente metamorfose em busca de se tornar o que se é. Depois de casada, Joana pensava: “nunca terei uma diretriz”, e é exatamente esse pensamento que lhe dava a impressão de nunca ter se casado; era como se ainda fosse solteira, afinal, o matrimônio não havia definido

sua existência. Imaginava o matrimônio como “o fim, o acabamento, a definição, um destino traçado” (p. 159), mas ela continua sem diretrizes, sem direção. O casamento, de fato, não acontecera para ela.

A imprecisão de corpo, a imprecisão na forma de dizer (ou não dizer) o que se sente, a imprecisão das ideias: Joana resvalava de uma verdade a outra, “sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita”. A cada verdade, formava “pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros” (p.107), sem serem capazes de a modificar internamente:

Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único, como deve ser o verdadeiro caminho. Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado (p.108).

Evidencia-se, nessas palavras, certa inutilidade da “felicidade” ou “infelicidade”, já que não há, dentro dessas experiências, a descoberta de um caminho único, de uma definição. Não há modificações profundas no sujeito diante dos acontecimentos e, sendo estes incapazes de modificá-lo, a busca continua em uma reinauguração constante de si mesmo para alcançar tal caminho almejado.

Diante de Lídia, a prima de Otávio que se tornou amante dele, Joana reflete: “de um momento para outro, posso me transformar em uma linha. Isso! Numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só ao meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência” (p. 152). As marcas do inacabamento da protagonista, portanto, se revelam em diferentes níveis e momentos de vida, inclusive no som de sua fala: percebe a mudança em sua voz durante sua história pessoal, “voz de uma mulher junto de seu homem”, aguda, vazia, lançada para o alto, inacabada. Seu acabamento não se conclui após o casamento; ela começou a “sentir as vozes” que possuiu e que escutava ao seu redor; conclui, então, que já possuía muitas vozes. Sua imprecisão poderia ser, pois, também representada pela som que exteriorizava.

Essa não completude ou definição é uma forma de liberdade, de deixar o coração viver selvagemmente e sem limites, nunca com um fim concluído. Desejava “renascer sempre”, se desvencilhar do que aprendera e “inaugurar-se em um terreno novo onde todo o pequeno ato tivesse um significado(...) tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um lençol de lavas” (p. 86).

Mesmo seus raciocínios junto de Otávio, o qual a transformava em algo diferente dela mesma por alguns instantes, eram “sem plano”, imprecisos, errantes e seguiam-se apenas. “Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm norma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável”(p.208), cada vez mais se “afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas” (idem). Joana “não era mulher”, pelo menos não de forma fixa, definida, e determinada. “Ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição” (p. 215).

Como já foi sugerido, essa imprecisão de Joana marca a imprecisão do próprio romance, da própria linguagem que deseja dizer, mas não consegue capturar o impalpável. Carlos Felipe Moisés, em seu artigo “Clarice Lispector: ficção em crise”, ao analisar a cena inicial da obra em questão (a máquina do papai batendo tac-tac, o relógio tin-dlen, o silêncio zzz, o guarda-roupa..), aponta a tendência da metaforização de uma forma de ver o mundo e não apenas de uma opção estilística. Para ele, as personagens clariceanas vão colhendo impressões fragmentárias, “partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do mundo interior”;⁵⁶ assim, evidenciam-se o inacabamento e a fragmentação nas construções estilísticas, na personagem e na estrutura dos capítulos que, consoantes entre si, apontam para a representação de um mundo fragmentado, de sujeitos fragmentados.

Segundo Cláudio Magris, o próprio homem moderno surge mutável em sua essência e,

⁵⁶ MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. In: *Remate dos Males*. Campinas, 1989, p. 154.

por conseguinte, “os próprios cânones e ideais de poesia e beleza. O romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que destrói todo classicismo”.⁵⁷ Joana e a estrutura do romance, portanto, confluem nessa mutabilidade. O gênero literário em questão “representa o indivíduo *na prosa do mundo*; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada”.⁵⁸ Assim como Joana é descontínua – ela “toda nada” em sua imprecisão – o romance é descontínuo em seus capítulos. Ambos, pode-se dizer, refletem a modernidade: a personagem transgride os valores sociais, enquanto a escritora transgride a estrutura linear canônica. Como afirma Enrico Testa, “a passagem para a modernidade (...) também pode ser sinteticamente interpretada como uma espécie de despedida da *ideologia do contínuo*”.⁵⁹

De acordo com Umberto Eco, “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” e, visando à ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se para ideais de informalidade, desordem, casualidade, e indeterminação dos resultados⁶⁰. Essa indeterminação na estrutura, na personagem, no desfecho e no próprio gênero (pela diluição de poesia na prosa) de *Perto do coração selvagem* e, ainda, o desconforto do leitor ao tentar situar o estilo de Clarice Lispector em algum grupo da tradição literária, levaram a crítica a encontrar falhas na obra, desconsiderando, entretanto, que:

Quem aceita ser leitor, enfrenta um complexo percurso educativo que se distingue do tradicional conceito de cultura (...) para estabelecer associações renovadas que (...) levam os leitores a uma indagação sobre a própria língua. (...) O “estranhamento” modernista tende a confundir os gêneros. A modernidade, segundo a definição de Roland

⁵⁷ MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, in MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Vol. 1. Tradução Denise Bottmann. Cosac Naify, 2009, p. 1018.

⁵⁸ Idem. *Ibidem*.

⁵⁹ TESTA, Enrico. “Um, nenhum e sem mil”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Vol. 1. Tradução Denise Bottmann. Cosac Naify, 2009, p. 971.

⁶⁰ ECO, Umberto. *Obra aberta. forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 22-23.

Barthes, renuncia à renovação do “belo estilo”, mas na esperança de enfrentar diretamente o problema da língua como um novo conceito de escrita. (...) Uma escrita que, naturalmente, não levará em conta a usual distinção entre poesia e prosa (...) as convenções de gênero relativamente estáveis (...) sofrem uma mudança e um deslocamento.⁶¹

⁶¹ RABATÉ, Jean-Michel. “O estranhamento de uma língua”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009, vol. 1, pp.888- 890.

2. Desamparo e alteridade

*O que é o outro? Um enigma? Por certo.
Mas, sobretudo, o outro aparece aos olhos do eu como fonte de todas as respostas possíveis.(...)
É no outro que o eu busca a descoberta de seu próprio ser.
(Mário Eduardo Costa Pereira, in *Pânico e desamparo*, 2008)*

*E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas
já é a imagem de um ser outro com que se defrontam.
(Benedito Nunes, in *O drama da Linguagem*, 1995)*

*Mas como é que não compreendi que aquilo que não alcanço em mim... já são os outros? Os outros,
que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois.
(Clarice Lispector, in *A maçã no escuro*, 1985)*

Como foi observado até aqui, a personagem Joana (e a escrita clariceana) não se adéqua às imposições ditadas pela sociedade a sua volta, mantendo sua imprecisão e perpétua metamorfose. O “eu” no convívio com o “outro” parece ser uma das problemáticas apresentadas no romance inaugural de Clarice Lispector, sendo Joana, portanto, ponto de partida da análise enviesada para suas relações com os outros. A partir da relação de alteridade, isto é, da relação entre a protagonista e os outros personagens, este capítulo busca assinalar o desamparo da heroína no processo de construção social de si mesma diante do olhar do Outro, considerando que, assim como Benedito Nunes salienta, as situações de conflitos intersubjetivos no romance em questão apresentam os outros personagens como “simples mediadores”, constituindo o que ele chamou de “polos de atração e repulsa da consciência em crise” da protagonista:

Joana repele o professor amado, primeira instância mediadora de sua inquietação, substituído depois por Otávio, com quem se casa. Para romper com o marido, a moça se apoia em Lídia, amante dele. Apenas instrumento, o personagem-mediador mobiliza na personagem central uma razão mais profunda que o atinge e supera.⁶²

⁶² NUNES, op. cit., p. 28.

A alteridade, ou outridade, é um conceito que pressupõe a categoria do outro, do diferente de si, do estrangeiro. Todo indivíduo se formaria a partir da interação com outros indivíduos, estabelecendo relações, por vezes, conflituosas. Para Freud, o termo *Das Unheimliche*⁶³ remeteria ao estranho familiar, ou seja, um território conhecido do sujeito mas que se tornou alheio ao seu eu consciente pelo processo de recalque e que, em algum momento, retorna. Esse estranho é o outro que, na verdade, é o eu. Não o “eu” do senso comum, concebido como coeso, sem tensões, unitário e coerente, mas o eu pensado em sua condição paradoxal, diferente de si mesmo, em divisão permanente e irreduzível, o estrangeiro que vive em nós⁶⁴. Seria, enfim, a dimensão propriamente inconsciente constitutiva do sujeito.

Sandra Jovchelovitch propõe, a partir da leitura de Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Winicott e Piaget, que a esfera pública, enquanto espaço de interação e, portanto, o lugar de alteridade, “fornece às representações sociais o terreno sobre o qual elas podem ser cultivadas e se estabelecer. Mas a alteridade é também condição necessária para o desenvolvimento simbólico e para o desenvolvimento do eu”.⁶⁵ A esfera pública é, pois, o espaço onde a pluralidade e a diversidade convivem “porque as pessoas são diferentes – e ao mesmo tempo as mesmas”.⁶⁶ Esse estranho (diferente) e esse familiar (semelhante), continua Jovchelovitch, que possibilitam a ação e o discurso se tornarem necessários: “se todos nós fôssemos todos idênticos não haveria a necessidade da comunicação ou da ação sobre o que nunca varia; se nós não tivéssemos nada em comum a fala perderia seu próprio fundamento e a ação não justificaria a si mesma”.⁶⁷ É pela confrontação de ambos, o “eu” e o “tu”, que o indivíduo se constitui nas relações sociais, pela experiência do contato na esfera pública:

(...) não há possibilidade de um desenvolvimento do Eu sem a

⁶³ FREUD, Sigmund, “O estranho” In *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol.XVII.

⁶⁴ SOUSA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Catarina (org.). *O estrangeiro*. SP: Escuta, 1998.

⁶⁵ JOVCHELOVITCH, Sandra. “Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais”. In: *Textos e representações sociais*. Petrópolis: Vozes, s/d, p. 65.

⁶⁶ Idem, p. 67.

⁶⁷ Idem, p. 70.

internalização de Outros (...). A esfera pública (...) traz para o centro da nossa análise a dialética entre o Um e o Outro, e sublinha a importância das relações entre sujeito-outros sujeitos-sociedade para dar conta dos possíveis significados tanto da vida individual quanto da vida pública. Por que quem sou eu senão o Eu que os outros apresentam de mim? O espelho como objeto de autoconfrontação nos lembra os perigos do destino de narciso e permanece um sinal de quão perigosa a justaposição de imagens controladas apenas pelos olhos de Um pode ser. A possibilidade real de confrontação, portanto, nos é dada por um outro espelho na vida cotidiana, a face de um Outro, os olhos de um Outro, o gesto de um Outro (...) a verdadeira possibilidade de acesso à individualidade reside na presença de Outros.⁶⁸

Em artigo⁶⁹ de 1994, Regina Pontieri já analisou a obra clariceana à luz do conceito de alteridade ao partir de oposições, excludentes ou hierarquizantes, entre os personagens da escritora, oposições essas que se desfaziam ao longo na narrativa. Em sua leitura do conto “A menor mulher do mundo”, a ensaísta comenta a relação entre o civilizado e o não-civilizado. A história da pigmeia – que vivia em estado de quase animalidade – encontrada por um francês e exposta em um retrato no jornal de domingo demonstra o primitivo recalcado pelo civilizado, já que a imagem da pequena mulher em estado primevo atçou os sentimentos perversos e destrutivos da classe burguesa “domesticada”. Ela, a representação do estranho, tornou-se familiar, como a face do instintual que a cultura reprime. Em “Tentação”, a relação se estabelece pela semelhança imediata, o familiar salta aos olhos, como também a diferença: uma menina ruiva e um cão *basset* se olham, tão semelhantes com seus pelos e cabelos avermelhados, e tão estranhos ao mesmo tempo. Ela, presa a sua infância; ele, preso a sua coleira de cão. Pontieri identifica, em “Os desastres de Sofia”, o embate entre aluna e professor cujo pressuposto saber estaria a serviço da “domesticação” da menina, no entanto, quando as “máscaras” sociais caem, o familiar se estabelece e a aluna sai de seu *status* de pupila para o lugar de mestre. Finaliza seu artigo analisando *A Paixão segundo GH*, onde pode ser encontrado o outro como aquele que se come. A barata seria, para GH, o outro de

⁶⁸ Idem. Ibidem.

⁶⁹ PONTIERI, Regina. “Os tantos outros que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. In: *Revista Vozes*, n.4, julho-agosto 1994 – Ano 88 – Volume 88.

espécie, o neutro com o qual, para alcançar a dissolução das diferenças, é preciso comungar, sendo necessário, para tanto, comê-la. Porque sem o *outro*, não há a constituição de um *eu*.

Daniela Mercedes Kahn, em *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*, também desenvolveu um estudo focado nas relações de identidade e alteridade que, segundo ela, aparecem como conceitos inseparáveis na obra clariceana

(...), sendo que um se define em função do outro. Talvez isso decorra de um paradoxo (...): a busca do *outro* se dá a partir de uma posição narcisista que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre *eu* e *outro*. (...) Em termos de representação literária, tal fenômeno se concretiza mediante adoção de linguagem suficientemente sofisticada e sutil, capaz de tematizar, de diversas formas e em diversos níveis, essa zona de identificação de limites borrados entre *eu* e *outro*. Concretiza-se também numa certa estética do fracasso, uma vez que o encontro com o outro é apresentado com base nas limitações do ponto de vista do mesmo.⁷⁰

Em sua análise, Kahn apresenta algumas facetas dessa relação de alteridade e identidade. Ela aponta para uma relação de alteridade/identidade que se estabeleceria entre os personagens, ou na relação do narrador com os personagens/o autor/ o leitor. A identificação do *eu* com o *outro*, ou melhor, do *mesmo* com o *outro*, se daria pela interposição de uma figura intermediária, na verdade, o *duplo* do *mesmo*, de modo que a função do segundo personagem é estimular o duplo do primeiro. É o caso do conto “Encarnação involuntária”, no qual a narradora se identifica de imediato com uma missionária que viajava no mesmo voo, na verdade, identifica-se com o duplo dela mesma: a missionária foi apenas um catalisador para que a narradora, ao incorporá-la, estabelecesse uma relação de alteridade entre o eu e o seu duplo. A missionária seria, portanto, um terceiro elemento, o intermediário.

No conto “A solução”, segundo Kahn, encontrar-se-ia uma relação de identidade/alteridade mais focada nas relações sociais por colocar em evidência (ou lugar de destaque), “o outro excluído”. As personagens Almira e Alice são colegas de trabalho, a primeira é um ser de alma sensível, embora apresente um corpo grosso, feio e desajeitado.

Alice, ao contrário, é bonita e delicada. Almira é presa em flagrante ao cravar um garfo no pescoço de Alice que a insultou, chamando-a de gorda e feia. Na prisão, contrariando as expectativas, Almira encontra a amizade e o companheirismo que não havia encontrado na colega de trabalho. A excluída e solitária identifica-se com as mulheres encarceradas e se sente “pertencente” a um grupo, amada por aquelas mulheres marginalizadas.

Em *A hora da estrela*, Kahn aponta para uma relação de identidade/alteridade cultural ao analisar o narrador Rodrigo e a personagem Macabéa. O primeiro seria o representante do intelectual brasileiro no confronto entre cultura estrangeira e cultura nacional, enquanto Macabéa representaria um segundo nível: a cultura nacional se desdobrando em cultura de elite e cultura da pobreza. Rodrigo estaria numa situação de privilégio social, enquanto a segunda em situação de escassez. A narrativa, entretanto, apresenta-se em tal desdobramento que ambos, na verdade, estão em situação análoga: Rodrigo, criador de Macabéa, é também uma criação e, assim como ela, é um marginalizado. Por fim, Kahn apresenta o que chamou de relação de identidade/alteridade de gênero que seria a oscilação entre convenções de gênero e liberdade formal.

Milliet, como já foi salientado neste trabalho, situou Joana na “solidão humana”, fruto da contradição do seu mundo particular com o mundo alheio, do isolamento da protagonista em relação ao mundo exterior. A heroína criaria um universo particular sem se deixar moldar pelos outros personagens. No entanto, é preciso ponderar essa afirmação do crítico, já que o outro, por menos familiar que possa parecer, é um outro que também está presente no eu. A relação de Joana com o outro pode, mesmo que aparentemente não tão sólida, se constituir. O outro sempre está lá, interiorizado pela personagem de maneira muito tênue e imprecisa.

Essa inadequação ao mundo será chamada de “insuficiência social” por Cristiana Gehring Brack, que defende, como cerne do romance, a trajetória de Joana no desafio do

⁷⁰ KAHN, op. cit., pp. 19-20.

convívio social, pois esta se encontra presa a um círculo vicioso de solidão, com seus contornos sociais inacabados, nunca definidos.⁷¹ Para Benedito Nunes, essa transgressão sem sucesso do “sistema das relações práticas sociais, da totalidade da organização social”, que se fecha em torno da personagem, perpetua e agrava o seu estado de carência⁷² e, por que não dizer, seu estado de desamparo. Isso posto, é preciso percorrer os caminhos de Joana em sua relação com o outro e perceber como essa solidão e não a sujeição são construídas pela narrativa.

2.1 – O (des)amparo masculino

Não me cabe conceber nenhuma necessidade tão importante durante a infância de uma pessoa que a necessidade de sentir-se protegida por um pai
(Sigmund Freud, in “Futuro de uma ilusão”, 2006)

A partir da observação das imagens masculinas do romance, como o pai, o professor, o marido e o amante, tentar-se-á seguir um caminho interpretativo no qual o desamparo da protagonista diante desses personagens torna-se evidente. Entretanto, serão considerados alguns momentos de amparo, ainda que insatisfatórios, na relação de Joana com seus homens.

O romance, sem progressão cronológica linear, comporta um esboço de divisão em Primeira e Segunda Parte – antes e depois do casamento de Joana, respectivamente – e se inicia pelo capítulo “O pai...”, o qual compõe o primeiro “outro” da personagem. A narrativa começa marcada por onomatopeias, indicando o estabelecimento do contato da menina com o exterior de si, com os objetos. A máquina do papai fazendo tac-tac, o relógio tin-dlen, o guarda-roupa dizendo roupa-roupa-roupa, e o silêncio zzzz montavam o ambiente percebido e vivido por ela, que procurava apreender o mundo, porém, percebia que havia momentos “sem nada dentro”. A imagem do pai vem fragmentada, tendo sua descrição dada metonimicamente

⁷¹ BRACK, Cristina G. *Experiência narrativa e estrutura narrativa. Um estudo da relação entre ambos em Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Letras). FFLCH-USP, 1991, p. 88.

⁷² NUNES, op. cit., p.153.

pela fumaça do cigarro, a máquina, o barulho, a presença. A pequena Joana ao esperar o "olhar impaciente e nervoso do pai", nota que "nada veio, porém. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó" (p.12). A filha quer aspirar, quer a presença, o amparo, as respostas, numa ânsia de conhecer o outro e receber dele a própria imagem. Entretanto, a cada indagação "o que é que eu faço?", a menina recebe as seguintes respostas: "não amole", "invente outro brinquedo", "bata com a cabeça na parede". Diante do choro da filha que se encontra "sem nada para fazer", o pai a abraça, consciente, no entanto, de que "ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se"; ele traz, pois, um amparo amoroso, corporificado em um abraço, o qual resolveria momentaneamente a situação de carência da menina que agora se sente protegida. Parece não dar conta, porém, do desamparo de sua condição humana: a atenção do pai é apenas um paliativo momentâneo. Se ninguém pode fazer algo pelos outros, ao menos "ajuda-se", temporariamente, para atenuar o instante no qual a menina se sente desprotegida.

Pode-se perceber, então, o abandono em que se encontra a menina, com sua impossibilidade de "aspirar o outro" para se formar como sujeito. Joana busca, a todo instante, a proteção paterna: no capítulo "...Um dia...", após o jantar no qual estava presente um amigo do pai, a menina nota que os dois homens saíam e pede: "Fica mais", sendo tal pedido uma ilustração de sua carência no momento. Como o pai pega o chapéu e sai junto com o amigo, é possível dizer que a menina estava acostumada a ficar sozinha desde a infância, o que continuará acontecendo na vida adulta, quando é deixada em casa pelo marido Otávio. A narrativa apresentará, mais adiante, a descrição do pai de Joana sendo feita pelo irmão dele que o chama de "negligente". O tio da menina afirmava: "no fundo é isso que me dói um pouco: o pai, negligente como era não se incomodaria em mandar Joana até mesmo para um reformatório...Tenho pena de Joana, coitada"(p.53). Bem ou mal, a imagem do pai será sempre uma forte presença ao longo da história, especialmente como um elemento da

infância da protagonista.

Na segunda página do romance, Joana começa seu processo de sedução pela linguagem, caminho encontrado por ela para receber a atenção paterna. Vendo que nada vinha dele, resolve lhe dizer “Papai, inventei uma poesia” e, nesse momento, o genitor a atende. Em seguida, a descrição da brincadeira com a boneca, escrita no pretérito mais-que-perfeito, indica o abandono paterno anterior ao diálogo estabelecido a partir da poesia:

Já vestira a boneca, já despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul, não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. (p.13)

Tal passagem já fora analisada por Yudith Rosenbaum em *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. O jogo infantil, segundo ela, colocaria em evidência as fantasias sádicas da personagem. De acordo com sua leitura, a boneca pode ser identificada tanto com a própria Joana quanto com sua mãe, que morrera quando a menina era pequena. Para Melanie Klein, continua a ensaísta, o sadismo da criança se dá pelo desejo de devorar o seio da mãe, internalizá-lo como objeto que não a sacia e destruí-lo. O atropelamento da boneca-mãe expressaria a necessidade de destruir os objetos que frustram e abandonam a criança. Além disso, evocando conceitos freudianos, Rosenbaum aponta para o exercício da onipotência, do “narcisismo todo-poderoso” de Joana que passa do papel passivo, de abandonada, para o papel ativo daquele que reescreve sua história como na brincadeira de *Fort! Da!*,⁷³ descrita por Freud: a criança lança um carretel e o traz de volta, repetindo sempre a mesma ação do “vai e vem”. Nesse momento, o infante estaria reescrevendo e dominando a partida e a vinda da mãe, repetindo a situação desagradável para ter a ilusão de dominá-la. Assim faria Joana, que refaz sua história matando e ressuscitando a boneca, no controle da situação.

⁷³ FREUD, Sigmund. “Além do Princípio de prazer”, in *Obras Completas*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

A imagem da mãe pode ser, ainda, desdobrada para o pai, pois deste “nada vem”, não sacia as necessidades da menina. Na segunda brincadeira, Joana inventa um homenzinho do tamanho do fura bolo que, de dentro de seu bolso, pergunta: “Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto poderdes interromperdes vossa sempre ocupação? (...) Sou seu servo, princesa. É só mandar que eu faço” (p.13). Em seguida, a menina se dirige ao pai: “papai o que é que eu faço?” – ou seja, primeiro, ela toma a função do pai ausente, já que na brincadeira ela é “a majestade sempre em sua ocupação”, enquanto o servo lhe pergunta o que fazer. Em seguida, ela toma o lugar de servo e se coloca à disposição do desejo paterno. O pai, entretanto, a mantém em estado de insatisfação, sempre respondendo com um “Não me amole”, “Eu já disse: vai brincar e me deixe” ou “Bata com a cabeça na parede”. Essa situação de abandono e ausência do olhar do outro parece levar Joana cada vez mais para dentro de si, para o mundo da elaboração simbólica, da linguagem. O resguardo do signo e na invenção a protegeria de uma possível dissolução do que as ausências paterna e materna poderiam causar. Sua brincadeira é com as palavras, permitindo-lhe projetar uma família (seria a que lhe falta?): “Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que nunca não é filho nem filha? E ‘sim’” (p.15). Joana busca criar vínculo com o mundo exterior a si mesma quando está brincando e, sendo sua brincadeira preferida o “brincar com as palavras”, percebe-se um vínculo sendo criado entre a personagem e a linguagem. Quando nem mesmo esta lhe era suficiente, a menina chora e o pai, ao encontrá-la desamparada se pergunta: “o que vai ser de Joana?”. A menina era um “ovinho” e, como já foi assinalado, haveria de ser “chocado” sem auxílio.

A imagem do pai, o outro na relação com Joana, se estabelecerá mais pela ausência do que pela presença, deixando-a desamparada, sem respostas ou garantias. Essa noção de

desamparo apresentada por Freud⁷⁴ aponta à precariedade do bebê humano e sua dependência de cuidados para sobreviver, além de acentuar a importância da figura materna, ou de qualquer adulto, que atenda às necessidades do infante. Mas não é apenas isso. Sendo o desamparo, de acordo com Freud, uma condição humana por excelência, esse sentimento infantil continuará no homem adulto e o levará à formação de religiões. Para se defender do desamparo diante das forças da natureza e suas vicissitudes, em um mundo sem garantias de qualquer ordem, o homem criaria um Deus, um pai protetor todo-poderoso que o arrebataria de sua “infantilidade”, amando-o como a um filho querido. Assim como a criança que, percebendo seu desamparo deseja o amor de seu cuidador e, para não perdê-lo, acatará a lei e as exigências do outro, o homem adulto repete o feito e renuncia a suas pulsões em troca do amor divino. Freud acrescenta: “Não consigo pensar em nenhuma necessidade da infância tão intensa quanto a da proteção de um pai”.⁷⁵ A noção de Deus aparece nos pensamentos de Joana-menina como uma incógnita, “o desastre não aconteceria e Deus seria tão amigo dela, mas tão amigo que...que o quê? Papai, que é que eu faço?” (p.14). Mesmo o Pai-Deus parece desconhecido da menina, Deus seria, mas não é, amigo dela. E, se fosse, o que poderia fazer? Joana não sabe, mas quer saber, busca seu pai-terreno e não encontra respostas. “Como resultados, o desamparo, o choro, o tédio, o medo e a necessidade de possuir Deus como amigo”.⁷⁶ Mas nem Deus, nem o homem são capazes de satisfazê-la.

De acordo com a teoria freudiana, toda criança, ao perceber seu desamparo, busca supri-lo ao receber o amor/cuidado dos pais e, posteriormente, o de Deus. Para tanto, deixaria sua onipotência e seu narcisismo libidinal de lado, ou seja, seu *eu ideal*, e transferindo a libido para outro objeto e, nesse processo, construindo seu *ideal de eu*, isto é, valores a partir do outro, de seu referencial e estabelecendo a alteridade. Como o próprio professor de Joana lhe

⁷⁴ FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XXI.

⁷⁵ Idem, p. 80.

⁷⁶ MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010, p. 51.

dirá, “é preciso dar muitas coisas para receber outras”, no caso, abrir mão do ideal de si e aceitar o ideal do mundo. Haveria, portanto, como aponta Helio Pelegrino⁷⁷ em seu artigo “Pacto edípico e pacto social”, um acordo psíquico que se iniciaria na infância, no meio familiar, e que se repetiria na idade adulta, no meio social, quando da entrada no mundo do trabalho. Segundo o raciocínio do psicanalista, na infância a criança abriria mão de seu desejo pela mãe em troca da proteção paterna (pacto edípico); na idade adulta, o sujeito repetiria esse feito, mas agora ele deve subjugar seus desejos e renunciar ao seu tempo de ócio em troca da proteção do Estado que deve lhe garantir proteção e um lugar na sociedade (pacto social). Assim sendo, o sujeito sempre estabelecerá uma relação de troca, na qual há perdas e ganhos. Segundo Pelegrino, quando há o rompimento unilateral do pacto, a outra parte tende a não se submeter mais às regras estabelecidas, já que não está sendo beneficiada e, assim, as conseqüências são visíveis tanto no nível pessoal, quanto no social.

O romance aponta para um vazio identificatório, uma falta de lei paterna/ideal, uma precariedade de referenciais capazes de dar sustentação ao sujeito em formação. Para Joana, as negativas vindas do pai jogam-na em situação de novo desamparo: quando ela pede a imagem do outro, volta de mãos vazias. Não há lei imposta pelo pai e, conseqüentemente, ela continua com seu narcisismo latente, marcado pelas suas brincadeiras nas quais a protagonista se apresenta sempre como o centro. A passagem do *eu ideal* para o *ideal do eu* se estabelecerá pela posição que o sujeito ocupa diante do outro; implica no reconhecimento de outros ideais que não os de si mesmo. O sujeito dará um sentido a própria vida e estabelecerá um valor a ser seguido de acordo com o que lhe fosse “transmitido” por aqueles que estão a sua volta, especialmente os pais, primeiro núcleo social e, posteriormente, o mundo exterior a casa.

Paradoxalmente, no entanto, ao ser jogado em estado de solidão e desamparo, a

⁷⁷ PELEGRINO, Hélio. “Pacto edípico e pacto social”. Folhetim/Folha de São Paulo, 11 de setembro de 1983.

protagonista poderia se desenvolver como tal, buscando em si mesma e no seu “coração selvagem” sua real identidade. Os ciclos de vida de Joana também podem ser considerados uma marca desse desamparo, já que a cada retomada, ou reinício, ela se encontra em estado de precariedade, sempre começando novamente e, portanto, tornando-se uma infante para cada novo ciclo. Tal possibilidade de reinício foi apresentada por Adélia Bezerra de Menezes em seu artigo intitulado “A hora e a vez de Augusto Matraga ou *De como alguém se torna o que é*”, no qual aponta para o estado de desamparo em que se encontra o personagem roseano Nhô Augusto depois de ter sido surrado e ferrado como um touro pelos capangas do Major. Nesse momento, ferido e semimorto, Nhô Augusto está dependente de alguém que o ampare, cuide de seus ferimentos e o alimente, assim como a um bebê desprovido de capacidade motora para cuidar de si. É a partir desse estado de abandono, conforme a ensaísta, que Quitéria e Serapião, o casal que o encontra, podem “quitar” a ausência de pai e mãe na vida do protagonista de quando este ainda era pequeno. O estado de desamparo apresenta-se, pois, como uma possibilidade de “reparação”, de reinício, já que repete a infância e agora conta com pai e mãe substitutos, capazes de auxiliá-lo e colocá-lo de pé, para então ele ter sua hora e vez.

Semelhantemente à interpretação proposta por Adélia acerca do desamparo, dos ciclos de vida e da “reparação”, é possível dizer que Joana encontra-se inúmeras vezes em estado de desamparo; no entanto, diferentemente do que acontece com o personagem de Guimarães Rosa, não há quem “quite” a falta na protagonista clariceana, estando esta à mercê de si mesma para se “tornar o que se é”, sem que alguém cuide de suas “feridas”. No final do romance, Joana reconhece precisar de uma mulher feia e de seios grandes que a acolhesse “como a um cão, a um filho”, porém não consegue, como Nhô Augusto, uma Quitéria que quite sua falta.

Quando o pai morre e sentindo-se a víbora que ninguém conseguia amar, Joana busca

abrigo na segunda imagem masculina do romance e, provavelmente, a mais importante: o professor. Ele "ainda não sabia que ela era uma víbora" e, milagrosamente, a recebia em sua casa. A menina busca amparo no professor, possível substituto do pai falecido e objeto de amor da personagem, sendo o único a penetrar seu mundo tenebroso:

- Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo. Compreende, Joana.(...) Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. (...) Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo.(pp. 54-55)

Tais palavras confluem com a teoria de Freud⁷⁸: segundo este, o prazer viria pela satisfação de um selvagem impulso instintivo, mas se há uma recusa do mundo em satisfazer o indivíduo, cria-se um enorme sofrimento para ele. Como é dotado de tendências destrutivas, deixá-lo à mercê de sua natureza, que não exigiria dele qualquer restrição das próprias pulsões, é fadá-lo à destruição de si mesmo. A cultura, que nos eleva acima da condição de animais, seria uma maneira de proteger o homem contra suas pulsões, levando-o a sublimá-los pelo trabalho psíquico, intelectual e artístico. A “ânsia” de prazer, descrita pelo professor de Joana, será reprimida pelo “remorso”, “piedade” e “bondade”, frutos de construções culturais, frutos do “temor” da própria força das pulsões destrutivos. A insatisfação na busca de outros caminhos – os da cultura, como também assinalou Freud – é resultado da dificuldade de obtenção de prazer pela sublimação, que teria uma intensidade tênue, comparada ao prazer que os instintos grosseiros promoveriam. É importante pontuar que não há uma satisfação plena ou esgotamento desses desejos em qualquer que seja o objeto, a sublimação seria apenas uma das vicissitudes da pulsão inesgotável do sujeito⁷⁹.

O diálogo do professor com Joana parece um dos poucos momentos de “entrega” ao

⁷⁸ FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XXI.

⁷⁹ Ver FREUD, Sigmund. “Os instintos e suas vicissitudes”. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XIV.

outro, pois ambos permaneciam “isolados dentro da compreensão”, sendo o mestre a figura apaziguadora. Perguntada pelo professor sobre os “grandes homens” da atualidade, Joana não sabe quem eleger como “ídolo”, fato que o desagrada um pouco. Tal questionamento remete aos escritos freudianos “O homem Moisés e o monoteísmo” e “Psicologia das massas e análise do eu”, nos quais Freud apresenta a necessidade dos homens que, diante do próprio desamparo e psiquicamente infantis, precisam seguir “grandes homens”, representantes da imagem do pai protetor, ou mesmo de um deus amparador. Joana, entretanto, não nutre admiração por homem algum, não se identifica ou busca apoio em um “grande homem”, apenas no professor (seria ele o “grande homem” de Joana?). Apesar de a menina não saber responder o que sentia, diferenciar o bem do mal, ou dizer do que gostava – respondendo sempre com um “não sei” às perguntas do seu mestre –, o professor parecia satisfeito com a conversa. Não obtendo nada dela e não tendo conselhos a lhe dar, fazia Joana pensar “ardentemente com alma entregue que, “se ele dizia *está bem*, era verdade” (p.57). O professor aparece, portanto, como a figura do pai amparador cujo discurso “está bem” acalma os anseios da criança. Ele já havia se entregado à cultura e vê a si mesmo em Joana, pois sua ânsia era a mesma da menina ainda em estado “selvagem”; porém, sabia que, uma vez constituído na e pela cultura, teria de “dar muita coisa para ter outras”, como explicou à aluna. Ao ser perguntado “o que vai acontecer comigo?”, ele responde com mais um “não sei” e acrescenta: “talvez você seja feliz alguma vez, não compreendo, e uma felicidade que poucas pessoas invejarão” (p.58).

Se com o professor havia comunhão de pensamentos e ambos se entendiam, a entrada brusca da esposa, enquanto ele conversava com Joana, marca a diferença entre a menina e a mulher. Diante de uma adulta, bonita, de cabelos cobreados, coxas altas e serenas ao se mover, mãos brancas e atraentes, Joana se percebe, ao olhar o seu outro, como apenas uma

menina de joelhos cinzentos e opacos, de vestido curto e blusa colada no busto minúsculo. A imagem da mulher perto do professor evidencia-lhe serem ambos adultos e ela apenas uma criança que não poderia amar aquele homem, ou ser amada por ele. Seu mundo desmorona ao perceber a diferença, o estranho; não existe mais a comunhão, apenas o distanciamento entre ela e o professor. A partir daquele momento, era como se a menina nunca tivesse pisado na casa dele. A mulher e o professor olhavam-na, causando-lhe raiva, afinal, “que esperavam dela? E que exigiam, sugando-a sempre?” (p. 63), perguntava-se Joana parecendo não suportar o olhar do outro, aquele que poderia moldá-la na relação de alteridade. A menina foge da presença de ambos, não quer ser “sugada”, sai abandonada e, mais uma vez, sem saber de nada, sem respostas para a vida

Joana, diante do professor, sentia-se compreendida; ele, no entanto, se inclinara a ela "pela promessa de juventude daquele talo frágil e ardente (...) o egoísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava" (p. 61); ele é consciente de que Joana representava a juventude e a imprecisão, as dúvidas e as angústias pelas quais também fora tomado um dia. O professor não possuía um saber definitivo sobre a vida. Não era alguém que poderia ampará-la de verdade, amá-la como ela o amava. A partir dessa descoberta, Joana está cônica de sua condição no mundo, tem a resposta que precisava: ela não terá garantias, amparo, ajudas, a resposta é que ninguém lhe dará resposta alguma, ela é sozinha e conclui:

Agora sou uma víbora sozinha. Lembrou-se de que se separara realmente do professor (...). Sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha... (...) a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? e ouvir, também não sei, como o professor respondera(...). A resposta, sentiu, não importava tanto. O que valia era que a indagação fora aceita, podia existir. (...) Agora as criaturas não eram admitidas em seu interior, nele fundindo-se. As relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinha consigo mesma. A doçura da infância desaparecia. (...) ninguém mais na sua vida haveria de lhe dizer , como o professor: vive-se e morre-se. Todos se esqueciam, todos só sabiam brincar” (p.61-66).

É a partir desse momento, da separação do professor e do abandono dos tios, que Joana percebe a impossibilidade de perguntar a alguém "o que é que eu faço", ou "como são

as coisas?". Ninguém saberia responder, todos brincam: a tia, o tio, a prima, todos envolvidos em uma brincadeira de viver, em um mundo de aparências e lugares sociais delimitados em uma sociedade construída, segundo ela, de mentiras. Mas a verdade é que, mesmo ciente de sua falta de respostas, antes de se casar, Joana-adulta busca, mais uma vez, refúgio no professor, pois precisava encontrá-lo, senti-lo firme e frio antes de ir embora; precisava de seu apoio, na esperança de receber dele "a palavra justa". Ele, todavia, era como um "gato castrado reinando num porão" (p. 120), envelhecido, gordo, doente, abandonado pela esposa. Nota-se que a imagem do professor representa a decadência do velho e tradicional mundo dos valores; ele, que não se entregara ao coração selvagem da vida, era o detentor da cultura, uma cultura decadente e inútil aos olhos de Joana; ele nada mais era do que um animal doente à espera da morte, e recebeu Joana com ar sereno e distraído. Em vão a moça buscou respostas nesse homem, ele era apenas um velho gordo tomando sol, já não era o mesmo, não havia comunhão entre ambos. Ela o procurou porque sentia que estava "traindo" alguma coisa de sua infância ao se casar e parece buscá-lo na tentativa de retornar à tenra idade, quando ainda era uma menina selvagem.

Depois de casada, ao perceber que o marido Otávio saía, Joana "se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância" (p.17), já que na presença do homem era incapaz de ser ela própria, pois "Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo"(p.32). Joana, consciente de sua aparente anulação momentânea, recebia o marido, por piedade de ambos, incapazes de "se libertar pelo amor". Marido e mulher se colocam, portanto, como duas versões do mesmo, ambos sem se entregar, com medo, sempre a espreita um do outro. Mesmo na ausência do cônjuge, quando podia pensar livremente, estava impregnada da presença e mentalidade dele, como pode ser percebido na passagem em que Joana observa a mulher da voz: "pensando pela cabeça de Otávio, Joana adivinhou que ele

consideraria a mulher apenas vulgar” (p. 78); a esposa presentifica o olhar de homem, ficando claro que ela já não pensava apenas por si mesma, mas havia um outro dentro dela, a voz do marido.

Otávio é descrito como “nada estimulante”. Encontra-se covarde diante da imposição de valores a que foi exposto durante sua vida, ajoelhando-se diante de Deus para pedir a absolvição de suas culpas, como a de ter desejado a morte da prima Isabel, que o criou como filho, odiando-a por não poder amá-la e pedindo perdão por não poder suportá-la. Joana, por outro lado, não rezava nem pedia perdão por nada, não caía na ideia de um Deus para resolver suas angústias, queria enfrentar a própria dor. Joana era sem culpa e Otávio, ao vê-la, sente a possibilidade de “pecar” sem culpa também, pois ela o libertaria de dores na consciência, o que o fazia livre ao lado dela.

Antes de se casar com Joana, ao observar a prima-namorada Lídia, Otávio sentia pena desta, pois “sabia que, mesmo sem motivo, mesmo sem conhecer outra mulher, embora ela fosse a única, ele a abandonaria alguma vez. No dia seguinte até. Por que não?”(p.95). Esse pensamento, que pode ser considerado frio e insensível, se repetirá em breve, mas em situação invertida: agora é Joana quem observa Otávio e reflete sem remorsos:

Saber que ele existia, deixava-a sem liberdade. Só raras vezes agora, numa rápida fugida conseguia sentir. Isso: a culpa era dele. Como não descobrira antes? Ele roubava-lhe tudo, tudo, tudo. (...) Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos (...) Vou deixá-lo, achou num primeiro pensamento sem antecedentes. (...) Vou deixá-lo, repetiu-se, e dessa vez do pensamento partiam pequenos filamentos prendendo-o a si mesma. (...) Quantas vezes ainda ela se proporia isso, até deixá-lo mesmo?(...) por que adiar? Sim, por que adiar?(p.115)

Além da mesma intenção de abandono, Joana repete com Otávio a relação que este estabelecia com Lídia e, mais uma vez, com a troca de papéis: enquanto Lídia era fraca, “usando de toda a passividade que dormia em seu ser, de devotamento a um homem”(p.94), no caso de Otávio, cuja força provinha da fragilidade da amante, Joana inverte as posições: ao

lado dela, Otávio se sentia “inútil e afeminado”. Ela se mostrava “sorridente, fria, pouco passiva. E tolamente ele agia, falava confuso e apressado em obedecer-lhe”(p.97). Otávio, portanto, só encontra seu lugar de homem ao lado de Lídia, sempre resignada e disposta a anular-se por ele, enquanto que com Joana, torna-se “afeminado”, passivo, sem ação, resignado, por sua vez. O casamento com Joana, no entanto, era uma maneira de aprender a viver com o seu duplo, representado pela esposa, “não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria” (p.102) mesmo, precisava dela fria para encontrar sua própria frieza , inclinara-se a ela seduzido pela possibilidade de pecar, pela maldade sem julgamento, pelo que gostaria de ser, mas era incapaz. Precisava de Joana para que ela lhe permitisse viver sem culpa, sem pecado, perdoando-o sempre, “não como Deus, mas como Diabo”. Precisava de Joana para se libertar dos medos, para não se responsabilizar. Ela deveria “ser pior que ele” para isentá-lo de qualquer culpa.

Depois de conversar com Lídia, amante de Otávio, Joana encontra o terceiro personagem masculino: o homem que sempre a observava na rua, sem nada dizer. Esse estranho já havia sido anunciado anteriormente na narrativa: no momento em que Joana estava na cama com Otávio dormindo ao seu lado, “quase pela primeira vez na vida, confiando-se a um homem (...). Sim, ainda na noite anterior, deitada ao lado de Otávio, ignorante do que sucederia no dia seguinte (*a carta de Lídia e a conversa das duas*), ela se lembrara desse homem” (p.149-170). Joana estava prestes a começar uma nova fase com o marido, mas no dia seguinte, ao receber a carta de Lídia, tudo volta ao estágio inicial: percebe que estava realmente sozinha e não havia possibilidade de entrega amorosa na relação com o cônjuge. O aparecimento do homem sem nome, entretanto, coloca diante dela “um novo campo (...) Se ainda hesitava diante do estranho cada vez mais perto é que temia a vida que de novo se aproximava implacável” (p. 171). O homem sem nome, o estranho que se torna amante, era, portanto, a continuação do que ela iniciara na noite anterior com Otávio. A

mulher da voz e o homem sem nome são quase funções genéricas, sem identidade. São molas propulsoras da travessia de Joana.

O homem e Joana fundiam-se na quietude. O capítulo “O abrigo no homem”, já pelo título, remete a um estado de desamparo no qual o sujeito busca proteção. Joana, ao contrário do que acontecia em relação ao marido, é acolhida pelo estranho que a esperava refletindo: “Joana, pensava o homem aguardando sua vinda. Joana, nome nu, santa Joana, tão virgem. Como era inocente e pura, via-lhe os traços infantis, as mãos eloquentes como as de um cego” (p. 174). Tais definições acerca de Joana se opõem à opinião apresentada pela tia e por Otávio, que consideravam a moça uma víbora fria, sendo esse novo olhar um espelho diferente do que ela havia recebido até então, já que de víbora ela passa a ser anjo. Mas há um ponto de contato entre Otávio e o amante: ambos buscaram em Joana a liberdade, pois se sentiam seduzidos por ela que “prometia demais”; o amante também sentia que “Joana o libertara”. A relação da protagonista com o homem sem nome parece repetir a situação vivida pelo triângulo amoroso entre Joana, Lídia, e Otávio, só que agora em novo arranjo se estabelece (Joana, amante e Otávio) com lugares invertidos: Otávio visitava a amante, que o esperava; Joana visita o amante, que a espera.

Como Milliet sugeriu, o amante redime Joana, porque aceitava ser seduzido por ela, que rememorava a infância; narrando e inventando para o homem as reelaborações do seu passado pueril, contando-lhe sobre suas brincadeiras com as palavras. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos” (p. 181). Para ele, tudo que Joana “vê, é perfeito”, esse sujeito permite a ela um outro olhar sobre si mesma, não o de víbora, mas o de perfeição, pois “quando ela falava, inventava doida, doida! A plenitude enchia-o tão grande como um vazio e sua angústia era a da limpidez do largo espaço acima das águas. Por que ficava estarecido diante dela, estupefato como uma parede branca ao luar?” (p.182). Apesar disso, Joana pressentira que em breve

ela se tornaria pesada, com seu excesso de milagre. (...) Como as outras pessoas, inexplicavelmente envergonhado de si mesmo, ansiaria por ir embora. Mas uma vingança: ele não se libertaria inteiramente. Terminaria maravilhado consigo mesmo, comprometendo-se, cheio de uma responsabilidade indefinida e angustiada. Joana sorriu. Ele terminaria por odiá-la, como se ela exigisse dele alguma coisa. Como sua tia, seu tio que a respeitavam contudo, pressentindo que ela não amava os seus prazeres”(p.183).

Esse “excesso de milagre”, esse ódio que Joana incitava nos tios e em Otávio, pode-se sugerir, nada mais eram do que eles mesmos. Ela colocava diante deles uma faceta escondida de cada um: os tios e Otávio também eram víboras, também eram “joanas”, porém domesticadas. A potência avassaladora da heroína clariceana colocava em evidência o que estava soterrado dentro deles. Mantê-la por perto era colocar a si mesmo em estado de alerta.

Separar-se de Otávio era inevitável, entretanto, antes de partir, Joana queria um filho - desejo esse que só nasce depois de visitar a amante do marido que estava grávida. Ter um filho era se igualar as outras mulheres, era pertencer a um grupo de fêmeas-mães, como Lídia, cuja gravidez representava uma forma de poder. Gilda Plastino, ao analisar o conto clariceano *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, aponta para a valorização da maternidade da protagonista que se sente diminuída pela beleza de uma loira elegante e fina que visualiza no restaurante:

(...) evidencia-se a precariedade de sua identidade feminina; a personagem necessitando eleger um modelo de perfeição feminina com que possa se identificar e se sentir mulher. Nesse sentido, a rapariga do restaurante não deixa de ser um modelo, já que é um contra-modelo, alguém com quem se medir. Por isso, no decorrer do conto, encontram-se momentos em que a protagonista, enfatizando aqui e ali a própria maternidade, estaria tentando compensar sua própria fragilidade, por meio da exaltação da imagem de mulher-mãe, uma vez que, do ponto de vista psicanalítico, o filho se equipara ao falo. Daí ela observar quanto à outra que esta não era capaz de parir ao seu homem.⁸⁰

Depois de um filho, Joana disse a Otávio, “nada restará senão a separação”. Um filho encerraria a relação, pois seria o máximo que se pode dar a um homem. Ela estava agora

tomada pela concepção de um feminino sinônimo de mãe; o filho seria seu poder, a prova concreta de ser uma mulher que, marcada pela ausência do falo, se completaria, ilusoriamente, apenas depois de gerar uma criança. Percebe-se aí o conceito de feminino atrelado à maternidade. Joel Birman, em *Gramáticas do erotismo*⁸¹, aponta para o paradoxo da mulher: esta pode ser vista tanto como instrumento do processo civilizatório como destruidora da civilização. Segundo seus estudos, a mulher estaria em oposição ao *logos* e à razão – atributos considerados do universo masculino – e mais próxima da natureza, sendo, nesse caso, um perigo aos interesses da civilização, já que viveria seu erotismo de maneira plena e sem preocupações morais. Em contrapartida, a mulher seria responsável pelo processo civilizatório, já que ficaria com a criação e educação dos novos cidadãos, possibilitando o exercício do poder no âmbito privado, ou seja, no recôndito do lar. Evidentemente, como aponta Birman, a sociedade direcionou a mulher à maternidade, requisito indispensável pelo qual ela poderia tornar-se mulher. Esse lugar social parece ser almejado por Joana em alguns instantes – quando contempla a gravidez de Lídia –; todavia, como a heroína não se entregava nunca, tão logo a ideia vem, a ideia se vai.

O que Otávio pedia não era uma criança: acusava-a de sempre tê-lo deixado só, se negava a dar-lhe o que ele esperava dela, mas que, no fundo, ele também era incapaz de dar. Ele buscava algo em Joana, porém, não estava disposto a dar nada a ela. Diante da discussão e acusações do marido, Joana busca refúgio em suas lembranças da infância. Como sempre, busca amparo no pai, presentificando seu passado, ligando seus ciclos de vida fechados (ou não tão fechados assim):

Silenciaram um instante. Num rápido momento Joana viu-se sentada junto ao pai, um laço no cabelo, numa sala de espera. O pai despenteado, um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas. Estivera brincando com os pés na terra e calçara apressada os sapatos sem lavá-los e agora eles rangiam ásperos dentro do coro. Como podia o pai estar despreocupado, como

⁸⁰ PLASTINO, op. cit., p. 94.

⁸¹ BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

não notava que os dois eram os mais miseráveis, que ninguém os olhava sequer? Mas ela queria provar a todos que continuaria assim, que o pai era dela, que o protegeria, que jamais lavaria os pés.(p.192)

Joana e o pai eram dois miseráveis e ela sabia que não seria protegida, embora buscasse amparo nele, teria que protegê-lo. Seus pés, feitos para a terra e ligados à natureza, não seriam jamais lavados. Ela não se adequaria ao que quer que fosse para ser aceita e não parecia disposta a “ceder” nada, a nenhum valor moral que a fizesse “lavar os pés” e desligar-se de sua essência solitária e selvagem. Calçaria sempre os “sapatos sociais”, sem desligar-se, no entanto, de sua natureza, de sua terra. Como um animal que tentam domesticar, como talvez o marido estivesse tentando fazer com tantas cobranças e acusações, os pés de Joana rangiam no couro do sapato, secos e ásperos. Otávio se aproximara de Joana para aprender com ela, mas ela não poderia ensiná-lo: “Tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência (...) Tudo que sei nunca aprendi e nunca poderei ensinar (...)” (pp.191-192).

As acusações de Otávio levam-no a se lembrar de sua própria culpa em relação à Joana. Apesar de acusador, era também um réu que tentava isentar-se do castigo, utilizando-se da mesma frieza calculista de Joana, frieza esta que tanto o incomodava, já que a esposa parece fazer, sem culpa, o que ele gostaria de fazer. Por mais que tentasse ser frio e racional, mesmo assim a mulher o vencia e conseguia manter-se firme em sua maldade, como ele mesmo contará a amante Lídia.. Não conseguia ligar-se a ela verdadeiramente, mas apenas receber a influencia dela, que o jogava para dentro de si mesmo. Joana, em sua imprecisão, como já fora salientando, é um universo em aberto e, por isso mesmo, representa para o marido a mesma possibilidade, como ele mesmo afirma: “todas as possibilidades que você oferece às pessoas, dentro delas próprias, com um olhar” (p.194). Joana, portanto, pelo olhar, propiciava às pessoas a possibilidade de serem diferentes do que eram; ela as jogava para dentro delas mesmas.

Otávio não poderia suportá-la por muito tempo, “não a sentia como mulher”, passiva, permitindo que ele ocupasse o lugar social de marido que conseguia ao lado da amante. Com a esposa, “sua qualidade de homem tornara-se inútil e ele não podia ser outra coisa senão um homem”. Não poderia manter uma relação onde ele fosse a parte mais frágil, vulnerável e passiva. Paradoxalmente, era uma pessoa fria, mas não aceitava a própria frialdade, não admitia o fato de Joana, mesmo sabendo de Lídia e da gravidez, ter continuado a viver com ele, sem qualquer sinal de emoção. Otávio sente-se traído, sendo que, na verdade, era ele o traidor:

- (...) talvez não se pense em nada disto antes de ter um filho (...) tanto que você não temeu pelo filho de Lídia...

Nenhum músculo do rosto de Otávio se moveu, seus olhos não pestanejaram(...) a cólera veio-lhe subindo do coração pesado, ensurdeceu-lhes os ouvidos, enublou-lhe os olhos. O que..., debatia-se nele a raiva trôpega e arquejante, então ela sabia sobre Lídia, sobre o filho...sabia e silenciava...Ela me enganava... - A carga asfíxiante cada vez pesava mais fundo dentro dele. - Admitia minha infâmia serenamente... continuava a dormir junto de mim, a me suportar... desde quando? Por quê? mas, santo Deus, por quê?!...

- Infame.

Joana sobressaltou-se, levantou a cabeça rapidamente.

- Vil

Sua voz mal se continha na garganta intumescida, as veias do pescoço e da testa altejavam grossas, nodosas, em triunfo.

- Foi sua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora!

Agora ele gritava histérico sem se dominar. Víbora. (...) Ela o observava a bater os punhos sobre a mesa enlouquecido, chorando de ira. (pp.197-198).

O marido, completamente alterado e emotivo, chamará Joana de “víbora”, enquanto esta permanece impassível e com olhar analítico diante do desequilíbrio dele. Este repete a atitude de acusação e abandono da tia, como assinalou Cristiana Brack: “mas enquanto ela se apoia numa religiosidade hipócrita, Otávio se apoia num julgamento da parenta, que só pode ter chegado a seu conhecimento através de confidências de Joana.”⁸². Ambos estão presos a convenções e a tia acredita nelas. Otávio, porém, sucumbe por covardia. Joana parece ser tudo o que Otávio desejava ser ou, pelo menos, admirava e precisava para não se sentir culpado

⁸² BRACK, op. cit., p.115.

diante das próprias ações:

...Precisava-a fria e segura. Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: a culpa não é minha.. (...) e que ela fosse pior que ele. E forte, para ensinar-lhe a não ter medo (...) a queria não para fazer sua vida com ela, mas que ela lhe permitisse viver (...) sobre si, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas. (pp. 102-103).

Por outro lado, o esposo não consegue suportar sua presença e, mesmo quando a mulher estava dormindo, sua ressonância aparecia em frases escritas por ela com sua genialidade intelectual. Evidencia-se, aqui, o que se poderia chamar de “não diluição de ambos”, ou seja, há a consciência de que a opinião é a do outro; contudo, a simples presença do pensamento alheio dentro do sujeito já pode demonstrar uma interiorização da alteridade, isto é, esse outro que está sendo espreitado e negado também persiste, interiorizado. Mesmo Otávio vendo em Joana a projeção do que gostaria de ser, sem culpa e sem medos, não possuía forças para renunciar a civilização/religião: “a covardia é morna e eu a ela me resigno (...). Orar, orar. Ajoelhar-se diante de Deus (...) não era culpado, mas como gostaria de receber a absolvição” (p. 89). Não havia culpa em Otávio, assim como não havia em Joana, mas sobre ele pesava a cultura, queria ser livre e vê na esposa essa possibilidade, pois percebe a própria fraqueza se opondo bruscamente à força de Joana.

Otávio volta para Lídia, com quem pode ser “homem”. Joana fora um círculo fechado, um intervalo necessário, mas findo. No capítulo “A partida dos homens”, Joana sente que não perdera os homens, era apenas um círculo de vida que se fechava, sem amante, sem marido, sozinha, ela rememora a infância (perdida?) e pergunta: “Sim, sim: papai, o que é que eu faço?”(p. 200).

2.2 – As mulheres

A mulher, o mais ininteligível dos seres vivos
(Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1998)

Desde a infância, a jovem Joana se conscientiza do próprio abandono, da falta de garantias e respostas. Nada mais esperaria do outro, consciência essa que se instaura paulatinamente. Com a morte do pai, Joana é levada à casa dos tios. Recepcionada pela tia, sente total estranhamento, ou melhor, asco: sentiu nojo dos beijos molhados, do perfume adocicado e da pieguice da mulher, a ponto da menina sair correndo e vomitar. Os enormes seios da parenta causaram medo na órfã, pois imaginou serem eles capazes de sepultá-la, “os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa quem sabe o quê” (p. 38). Embora não haja identificação com a mulher, mas apenas asco e rejeição, é pelo olhar da tia que Joana encontra a definição de si mesma: “uma víbora”.

A menina rouba um livro na presença da mulher. Estando esta horrorizada, indaga à sobrinha que simplesmente responde “Não se assuste, tia (...) Eu roubei o livro, não é isso? (...) Eu posso. (...) Roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum”(pp. 51-52). A onipotência de Joana não fora superada; pelo contrário, continua latente, já que não abriu mão de seu eu em detrimento do outro, dos ideais dos outros, dos valores de bem e mal estipulados pela sociedade. Diante de tal ausência de ideais morais, de amparo familiar, a menina parece transferir para a tia seu estado de abandono, pois é esta que se “sente desamparada” frente à Joana que “pode tudo”, não aceitando valores para repreendê-la, não sendo possível sujeitá-la. Por conseguinte, a tia – que deveria ser a detentora do saber e do modelo moral para a menina – é colocada em situação vulnerável, sem certezas de qualquer ordem. A sobrinha desestabilizava suas estruturas morais ao invés de ceder a elas. Fica evidente que a tia, assim como apontara Freud a respeito da condição do desamparo humano,

busca amparo na religião: resolve procurar o padre Felício que sugere colocar Joana em um internato. A menina ouve os tios conversando sobre isso e, pelo olhar da tia, recebe a definição de si mesma. Enfim, alguém “respondeu” quem ela era:

Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar. Conteí a padre Felício, pedi conselho...Ele tremeu comigo. (...) ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém. Eu é que sou a vítima...Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada (...) é como se ela estivesse me vigiando (...) É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa...(...) é ela quem me faz dizer essas heresias...É um bicho estranho, sem amigos e sem Deus – que me perdoe! (p. 53)

Joana, escondida para ouvir o diálogo dos parentes, sente mover suas mãos sem que pudesse controlar, estava sofrendo com a rejeição da tia. Como não queria o sofrimento, esbofeteia o próprio rosto para despertar da dor e se livrar dela. Nesse momento, evidencia-se o processo de autoconhecimento da personagem e sua necessidade de dominar a situação, mesmo que seja esbofeteando a si mesma. Olha para os tios e analisa-os, pois sentia que “assim os destruiria”, aniquilaria aqueles que a abandonam por meio da racionalização dos seus sentimentos e expectativas em relação a eles. Para tanto, desvaloriza a vida de seus familiares, infantilizando-os: o tio brincava de trabalhar, a tia brincava de dona-de-casa e esposa.

Destrói dentro de si aqueles de quem ela esperava apoio e aceita o lugar que a tia lhe havia definido quando afirma que ela “não precisa de ninguém”, é uma “víbora solitária e sem Deus”. Rejeitada por seus tutores – e aceitando essa rejeição ao invés de se adequar ao comportamento que esperavam dela – resolve buscar o professor, cujo diálogo já fora analisado e, como se pôde concluir, não lhe deu respostas ou acolhimento suficientes, ou melhor, simplesmente confirmou-lhe os próprios pensamentos, sem que houvesse novos ideais a seguir, obtendo apenas os que ela já possuía.

Se for considerado o conceito freudiano de estranho/familiar, pode-se dizer que

discurso da tia não demonstra uma rejeição completa por Joana, e sim o quanto ela se identifica com a menina e sua selvageria. Joana poderia, assim como a pigmeia de “A menor mulher do mundo”, atizar os instintos da tia que foram domesticados pela cultura, em especial pela religião, representada por padre Felício. Mesmo com Joana ausente, assim como sucederia com Otávio, a tia sentia a presença da sobrinha ressoando pela casa, como se a parenta também possuísse em seu âmago uma “joana selvagem” que falava dentro dela, mas que não poderia sair. Mandar a sobrinha para o internato, para a clausura, é enjaular o perigo da desestruturação de si mesma, é mandar a “víbora que está dentro de si” para as profundezas do recalque. A voz da tia também ecoará ao longo do romance. Joana se lembrará do discurso da parenta em diferentes momentos, especialmente com Lídia, que evocava a imagem de mulher-mãe-fêmea-submissa, como a tia morta.

Joana buscará, fora dos alicerces familiares, respostas a suas inquietações. No entanto, assim como o pai, a professora (outra imagem feminina com a qual a menina poderia se identificar) não possui um saber que lhe satisfaça - não há lei, não há regras, não há o outro diferente, um suposto saber que a alimente, já que todos, assim como ela, também não sabem:

- O que é que se consegue quando se fica feliz? (*perguntou Joana*)
- Repita a pergunta...?
- Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
- Pergunte de novo, Joana, eu é que num ouvi.
- Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? - repetiu a menina com obstinação.
- Que ideia! Acho que não sei o que quer dizer (...)
- Ser feliz é para conseguir o quê?
- A professora enrubesceu (...)
- Pegue num pedaço de papel, escreva essa pergunta que você fez hoje e guarde-a durante muito tempo. (...) Talvez um dia você mesma possa respondê-la de algum modo... (...) Você não achou esquisito eu mandar você escrever a pergunta para guardar?
- Não, disse.(p.31).

No capítulo “A mulher da voz e Joana”, a protagonista já está casada e se encontra com uma viúva com a qual se identifica. A heroína sente como se o som vindo daquela estranha fosse a voz de alguém que vivera algo ainda desconhecido por ela. Assim como

ocorre no conto “Encarnação involuntária” (no qual a narradora se identifica, de imediato, com uma missionária que viajava ao seu lado, narrando como seria a vida dessa santa mulher), Joana parece encarnar a vida da mulher da voz, que desconhece, mas que tenta deduzir, de acordo com sua própria experiência. A reflexão começa a partir do diálogo:

- Vive só, a senhora? - perguntou-lhe
- Minha irmã mais moça foi ser irmã de caridade. Moro com a outra.
- Não é triste viver sem um homem na casa? - prosseguiu Joana.
- Acha? - retrucou a mulher.
- Estou perguntando se a senhora acha e não eu. Sou casada, ajuntou Joana, tentando dar um ar íntimo à conversa.
- Ah, eu não acho triste não. - E sorria sem cor – Bem, vou lhe pedir licença para me despedir(...).
Joana prosseguiu seu caminho humilhada. Débil mental, sem dúvida.
(p. 79).

Por que Joana segue “humilhada”? Seria porque já estava pensando pela cabeça de mulheres como a tia morta, cuja existência depende de um marido? A resposta da viúva, pode-se considerar, coloca Joana em contato com o seu coração selvagem e inadequado às convenções sociais: a protagonista também não acha triste viver sem um homem, embora estivesse casada e um pouco alheia a essa sua própria opinião. Com a partida da mulher, que precisava ir lavar roupa, Joana começa a desenhar na mente toda a vida da estranha:

É certo que lhe aconteceram coisas vindas de fora. Perdeu ilusões, sofreu alguma pneumonia. (...) Nunca suas interrogações foram inquietas à procura de resposta. (...) Nasciam mortas, sorridentes, amontoavam-se sem desejo e sem esperanças. Ela não tentava qualquer movimento para fora de si.(...) Ainda não cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la. (...) Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim. (...). Uma vez dividiu-se, inquietou-se, passou a sair e a procurar-se. (...) Foi então que escolheu um homem, amou-o e o amor veio adensar-lhe o sangue e o mistério. Deu a luz um filho, o marido morreu depois de fecundá-la. Ela continuou e desenvolvia-se muito bem. Juntou todos os seus pedaços e não procurou mais as pessoas. (...) E agora, mais do que sempre, nunca se vira uma coisa ou uma criatura mais feliz e mais completa. Apesar de que muitos a olhavam com complacência, achando-a fraca. Pois seu espírito era forte (...). Nada do que diziam lhe importava. (...) Ela nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era- lhe o sofrimento. (pp. 81-81)

A descrição da viúva ilustra a epígrafe do romance: a mulher da voz está

“abandonada”, por não mais procurar as pessoas; “sozinha”, sem se preocupar com a opinião dos outros, sem um homem, sem ninguém; “feliz”, completa e forte, na companhia de si mesma; “perto do coração selvagem da vida”, com o essencial: vive-se e morre-se. Assim como o romance é um “ajuntamento de pedaços” da história de Joana, com seus “ciclos de vida fechados”, a mulher da voz “junta seus pedaços e vive só”. Ela mesma é caracterizada apenas por uma parte do corpo: a voz. A narrativa inventada por Joana parece ser construída a partir do que ela mesma faria, ou pelo menos, pretendia fazer. Sentiu inveja daquela mulher “intumescida” de vida, alheia às pessoas e suas exigências, “fechada em si” e sendo o seu próprio fim, sem esperar nada de ninguém – autossuficiente que era –, característica almejada por Joana. A mulher da voz é uma das imagens femininas que se apresenta diante da protagonista, com a qual não se identifica de imediato. Entretanto, Joana é tomada, de alguma forma, por instantes de absorção ao observá-la, tentando “aspirar as pessoas” nessa relação com o outro.

Entre as imagens femininas, a amante do marido será, talvez, a personagem de maior destaque na relação de identificação e oposição com a heroína do romance. Ao receber uma carta de Lídia, grávida de Otávio, Joana dirige-se à residência de sua “suposta rival”. Lá, percebe o quanto estava distante daquela mulher que esperava um filho, discreta, bela. Adivinhava a divindade das mulheres apenas mães e esposas, fêmeas de um homem, um mistério em si mesmo. É a partir do encontro com a prima-amante do marido que Joana foi capaz de reelaborar a figura da tia, antes tão medíocre a seus olhos, conseguindo, agora, divinizar-la como fêmea, mãe, esposa. A presença da tia morta é evocada por Lídia, que resgata o discurso da parenta: “sei quanto é firme sua maldade”, levando Joana ao universo da infância, de quando fora chamada de víbora. Mesmo sendo firme em sua maldade e frieza, percebe sua fragilidade diante de Lídia, mulher possuidora daquilo que lhe faltava:

Lídia tem vários planos (...) Ao seu lado ninguém escorrega e se perde, porque se apoia sobre seus seios – sérios, plácidos, pálidos,

enquanto os meus são fúteis – ou sobre sua barriga onde até um filho cabe (...). Como é bela e é mulher. (...) Os lábios grandes de Lídia de linhas vagarosas, tão bem pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, escarlate, o rosto branco e magro. Esses seus olhos castanhos, enormes e tranquilos, talvez nada tenham a dar, mas recebem tanto que ninguém poderia resistir (...). Sou um bicho de plumas, Lídia de pelos, Otávio se perde entre nós, indefeso. Como escapar ao meu brilho e à promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher? (...) Lídia é imutável (...). Nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão. (p. 155)

Joana não hierarquiza, mas pondera a feminilidade de Lídia como grandeza; sua perspectiva muda: agora “os seios grandes” da mulher apoiam e dão segurança, diferentemente da experiência passada, quando menina, ao sentir medo dos seios da tia que poderiam sepultar uma pessoa. Fica evidente a diferença do feminino encontrado em Lídia e Joana: enquanto Lídia aceitava sua condição de mãe estando, pois, no lugar onde a civilização esperava que ela estivesse – o de mãe, discreta, contida, submissa, constante, firme, imutável –, Joana tinha os “seios fúteis”, inúteis por não amamentarem uma criança.

É diante da amante de Otávio que Joana faz uma releitura da tia e de sua própria condição de mulher para, num segundo momento, reelaborar a infância, época em que estava no internato e precisava “pôr à prova” seu poder sobre as colegas, pois, de maneira semelhante, tentará seduzir Lídia e dominá-la com seu discurso frio e calculado. Lídia seduz com o corpo, Joana, com a palavra. Mesmo seduzindo, há uma desestruturação de Joana em sua firmeza de víbora. Esta dá lugar a outra e, nesse instante, passa a ser seduzida também. É levada a olhar o “outro” e nele perceber sua própria carência:

gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para sala, (...) sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda (...) à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco. Será um pouco disso o que sempre me falou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe, não põe, põe, não põe. Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa, com seios grandes, que (...) me dê um banho morno, me vista uma camisola (...) me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? Fica aí solta, (...) esquece as maluquices e fica uma boa menina(...) Alguém que me recolha como a um cão humilde, (...) me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho. (p 158).

O que parece ter faltado para Joana, pode-se considerar, foi o que Jacqueline P. de Romani chamou de “processo de socialização que leva à internalização dos espaços que circunscrevem o masculino e o feminino (...). A menina aprende a ser o que “será” quando crescer, aprende a ser mulherzinha, a fazer comidinha (...) requisitada a ajudar à mãe”.⁸³ O terreno das representações sociais para Joana fora sempre faltante e desamparador, em especial a representação de um “modelo feminino” a seguir. Vale lembrar que Joana ficara órfã de mãe e, pelo que tudo indica, nem ao menos a conheceu; afirmava ter medo da mãe que “devia ser como um pai”, mas que ela desconhecia. Essa orfandade impossibilitou Joana de possuir um exemplo materno nos moldes apontados por Romani, entretanto, fica claro que a protagonista recebeu da mãe o que poderia ser chamado de “herança de caráter”: assim como a menina foi chamada de víbora, sua mãe também era descrita pelo pai como sendo uma “herege”, o “vírus da varíola” – o que sugere ter sido Elza uma mulher que também impregnava os outros com sua presença, como se fosse um vírus. Ademais, a mãe de Joana era “seca” e “não se entregava nunca”, assim como a filha.

A consciência da carência de um “modelo social” (e também afetivo) que uma mãe poderia lhe proporcionar não quebranta a frieza de Joana e sua determinação de vencer Lídia, “mesmo que fosse desprezando alguma coisa”, ou muitas. Consegue, vence a rival que a considera “sublime”, simplesmente porque eram diferentes: o que faltava em Joana estava em Lídia, e o que faltava nesta, estava em Joana. Agora sim, depois de ter se tornado sublime aos olhos da rival e a esposa considerar simplesmente “dar” o marido a Lídia, pois não estava em jogo o amor do marido, mas a capacidade de Joana de ser tornas superior. Mesmo cônica de suas carências e, em alguns momentos, desejando ser como Lídia, o diamante Joana não se deixa diluir, concluindo que não houve transformação essencial, tudo que fora vivido até já

⁸³ ROMANI, Jacqueline Pitanguy de. “Mulher: natureza e sociedade”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p.67.

existia e tomar ciência da falta não muda, porque os fatos já existiam antes de serem conhecidos.

Maria Rita Kehl⁸⁴ salienta que inúmeros discursos foram criados para promover uma adequação entre as mulheres e os atributos e funções da *feminilidade*, tais como o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, em seguida, dos filhos. Em estudo acerca do lugar da mulher na sociedade, Madel Luz acrescenta que tais características são:

Construções romanceadas, ideologicamente apoiadas em filosofias racionalistas sobre a *natureza* “frágil”, “instintiva”, “sensível”, “emotiva” da mulher, por oposição a uma natureza “forte”, “racional”, “inteligente”, “fria”, que caracterizaria um homem. (...) O homem será cada vez mais ilhado na razão (...) não precisa ser “bom”, “dar de si” para sobreviver. (...) A bondade e a compaixão são requisitos femininos de sobrevivência. Só a mulher “degenerada” é cruel, impiedosa, egoísta. Só ela não vive para dar tudo de si aos outros.⁸⁵

Diante de tais definições, é certo afirmar que a protagonista não se adéqua à feminilidade construída socialmente e evidenciada em Lídia, aproximando-se, na verdade, de muitas atitudes defendidas como masculinas. Não se define em nenhuma posição “moralmente aceita”, não se enquadra em um lugar oposto aos qualitativos atribuídos aos homens, nem em um lugar de mulher estabelecido pela cultura. É a bondade que dá ânsia de vômito em Joana, ou será esse lugar do feminino como “bondoso”, sem espaço para maldade (caráter esse, muitas vezes, considerado típico do feminino, mas que deve ser domesticado) o causador de sua náusea? O perfume adocicado, os excessos de beijos e pieguices da tia fizeram Joana-menina vomitar. Não se quer afirmar, no entanto, a ausência do *feminino* em Joana, pelo contrário, trata-se de um lugar social do “feminino” que é rejeitado por ela. Nas palavras de Neusa Santos Souza, “O feminino é o outro que se opõe ao mesmo, resiste ao um da norma, faz objeções ao todo, à totalização, se contrapõe à ordem dominante. Norma de um

⁸⁴ KELH. Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008, p.48.

⁸⁵ LUZ, Madel Therezinha. “O lar e a maternidade: instituições políticas”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p.16.

lado, feminino do outro”.⁸⁶ Portanto, esse conceito difere do lugar do feminino como “domesticado”, “passivo” e recatado. Por esse viés, Joana seria “excessivamente feminina” por estar longe da norma e perto do coração selvagem da vida. E mais: por ser indecifrável e indefinida, Joana expressa sua feminilidade, de acordo com as palavras apresentadas por Freud :

Os senhores agora já estão preparados para saber que também a psicologia é incapaz de solucionar o enigma da feminilidade. (...) De acordo com sua natureza peculiar, a psicologia não tenta descrever o que é a mulher – seria esta uma tarefa difícil de cumprir –, mas se empenha em indagar como é que a mulher se forma, como a mulher se desenvolve (...). Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes.⁸⁷

A protagonista de *Perto do coração selvagem*, ao refletir sobre a “divindade” das mulheres com quem estabeleceu algum contato, corrobora a mesma definição freudiana ao concluir: “Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu.” (pp. 150-151).

Segundo a leitura de Ellen H. Douglass⁸⁸, a iniciação de Joana na feminilidade, física e ideológica – isto é, na feminilidade entendida como construção social – apresenta-se no capítulo “...O Banho...” a partir do qual a protagonista estaria preparada para seu papel de mulher e, posteriormente, se casar com Otávio. Porém, a ensaísta salienta que Joana consegue “imitar” o papel do feminino, mas nunca consegue ser feminina, como Lídia e a mulher da voz, nos moldes prescritos pela sociedade. Essa imitação inautêntica, continua ela, implica sua divisão entre uma Joana que se mascara como “mulher” e a outra Joana: a própria “mulher”. A partir daí, surge a segunda etapa da busca da personagem que vai rejeitar o papel feminino no esforço de recuperar a integridade da fratura. Sendo essa procura do eu íntegro modelada na busca do herói masculino, a segunda etapa da busca pode ser encarada como “antifeminina”,

⁸⁶ SOUZA, op. cit., p. 159.

⁸⁷ FREUD, Sigmund. “Feminilidade”. In *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XXII, p. 117-134.

isto é, Joana recusa-se ao papel social de mulher para se tornar, nas palavras da estudiosa, “o sujeito supostamente *par excellence* da busca masculina”. Assim como Joana d’Arc, a Joana clariceana atuaria a narrativa da mulher que se transforma em homem, da donzela que se torna herói masculino. O que faria a construção do sujeito seria a passagem pelo seu oposto. Embora a leitura de Douglass se apresente um tanto simplista, em termos conceituais, ao imaginar uma “ruptura do eu” (como se houvesse duas mulheres em Joana: a autêntica e a inautêntica), o que interessa aqui é pensar o quanto a construção do feminino como lugar social está cristalizado em Lídia, enquanto que em Joana ele não se efetuou na moldura restrita de certas inscrições sociais. Esse lugar criado para a mulher é o que Douglass chamou de “autêntico”, mas que, pelo que parece, é apenas uma possibilidade de aprender a ser e que descarta.

Torna-se necessário diferenciar, de maneira mais contundente, a noção de “feminino/feminilidade” construída pela sociedade e o conceito de “feminilidade” sistematizado por Freud. Enquanto o primeiro é fixo e imutável, isto é, uma imposição de características tidas como ideais para o comportamento da mulher, o segundo caracteriza-se exatamente pela mutabilidade. O *feminino* como lugar social de mãe/esposa na civilização, por ser fruto de uma construção patriarcal/fálica – da lei – evidencia a ordem. Já a *feminilidade* estaria no campo da desordem, da transgressão, do individual, como ensina Joel Birman:

O território da feminilidade corresponde a um registro psíquico que se opõe ao do falo na tradição psicanalítica (...). Enquanto que pelo falo o sujeito busca a totalização, a universalidade e os domínios das coisas e dos outros, pela feminilidade o que está em pauta é uma postura voltada para o particular, o relativo, o não controle sobre as coisas. Por isso mesmo, a feminilidade implica a singularidade do sujeito e as suas escolhas específicas, bem distantes da homogeneidade abrangente da postura fálica. A feminilidade é o correlato de uma postura heterogênea que marca

⁸⁸ DOUGLASS, Ellen H. “A busca feminista em *Perto do Coração Selvagem*”. In: GOTLIB, Nádya Batella (org). *A mulher na literatura*. Vol.II. Belo Horizonte:UFMG, 1990, p.71-79.

a diferença de um sujeito em relação a um outro qualquer.⁸⁹

O feminino se coloca como diferente da ordem no caso da protagonista, enquanto que o feminino de Lídia, ausente em Joana, está relacionado às demandas sociais e ideológicas profícuas à estrutura da sociedade, não significando, porém, que a protagonista clariceana não vivencie sua feminilidade nos termos apresentados por Birman em sua leitura freudiana. Pelo contrário, essa imprecisão do caráter de Joana pode ser considerada, na verdade, fruto do desenvolvimento de sua feminilidade. Deixando tal conceito para ser tratado mais adiante, é mister reforçar a ideia de que Joana se coloca no lugar social do masculino na relação a dois, na estrutura familiar: assim como Otávio olhava Lídia e sabia que um dia iria abandoná-la, Joana observa-o e repete o mesmo pensamento; da mesma forma que Otávio reata sua relação com Lídia e a mantém como sua amante, Joana encontra um homem misterioso de quem se tornará amante, visitando-o sempre em sua casa. Do ponto de vista comportamental, ela se “transformava” em Otávio, não havendo, portanto, dois lugares distintos no casamento, mas apenas um, ocupado por ambos. O lugar de mulher, o do feminino na relação do casal, foi apontado por Ellen H. Douglass como um “feminino inautêntico”⁹⁰, isto é, Joana nunca o ocupou de fato, ao contrário de Lídia, que se apresenta fraca, submissa, entregue ao devotamento a um único homem, sempre com os seios à disposição do amante para que neles pudesse descansar. Com a prima, “Otávio se deixava invadir pelo abandono e a moleza que tão bem sustentavam suas relações com Lídia.” (p. 139).

De acordo com Douglass, a mudança de “papéis” ficaria evidente nessa relação entre Joana e o amante, pois ambos invertem a posição comportamental do patriarcado: o homem é que, em casa, espera ser visitado. É ele quem arruma o leito onde ambos ficarão, é ele quem “escorrega muito fundo dentro de si”, enquanto Joana é o herói que vem buscá-lo e despertá-lo. “Mas o que sabia ele? Afundava o rosto no seu ombro, escondia-se (...) Sacudir-lhe,

⁸⁹ BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999. p.10.

contar-lhe; homem assim era Joana, homem. E assim fez-se mulher e envelheceu.(...) cresceu Joana, homem, fina como um pinheiro, muito corajosa” (p. 183). A passagem anterior revela a identidade masculina criada pela sociedade e revestida por Joana-homem. Se Joana transita pelos diferentes papéis sociais, não está fixa em nenhum deles.

Ao questionar se Lídia gostaria de estar casada, Joana recebe como resposta: “Sim. Toda a mulher...”. Nesse momento, a protagonista percebe que nunca quisera se casar e o engraçado, dizia ela, “é que tenho a certeza de que não casei” (p. 159). A heroína desenvolve um discurso no qual vem à luz sua indisposição para o matrimônio, nunca pensara em se casar, não era como “toda a mulher”. Julgava o casamento como “o fim”, que nada poderia acontecer depois de se unir a um marido, pois não mais teria o direito à solidão. Sempre arrastaria uma outra vida junto consigo, nunca mais podendo estar só. A questão que se põe ao leitor é a mesma pergunta de Lídia: por que se casou então? A resposta de Joana é um simples “não sei”, resposta que sempre tinha disponível para todas as perguntas que lhe faziam.

Ao observar Joana falando sobre amor, Lídia concluía que a protagonista Joana se apresentava tão inexperiente, “seu amor não abrigava, nem a Joana mesma (...), íntegra, intocada, podia confundir-se com uma virgem (...) o amor não a ligava nem mesmo ao amor” (p. 160), enquanto Lídia, desde o primeiro beijo em Otávio, “transformara-se em mulher”, pelo menos “uma mulher” no que tange à entrega amorosa a um homem. Joana falava de amor com clareza, como se esse sentimento nunca a houvesse tocado. Lídia leva a protagonista a fazer confidências nunca feitas antes, talvez porque a amante do marido coloca, diante da protagonista, uma outra forma de ser mulher que Joana não era, mas poderia se transformar em uma:

(...) mas eu nunca sei o que fazer das pessoas ou das coisas de que gosto, elas chegam a me pesar, desde pequena. Talvez se eu gostasse realmente com o corpo...Talvez eu me ligasse mais – São confidências, Deus meu.
- Não consigo compreender

⁹⁰ DOUGLASS, op. cit., pp.71-79.

Joana enrubesceu de leve:
- Também eu. Nunca penetrei no meu coração
Alguma coisa estava dita (p. 167).

Alguma coisa estava dita, houve uma confissão da protagonista que ainda não conseguira adentrar no seu próprio coração selvagem (seria a constante evocação da infância uma tentativa disso?). Por um instante, parece invejar Lídia e sua gravidez e afirma: “Eu também quero as coisas da vida. Por que não? Pensa que sou estéril? Nem um pouco. Não tive filhos porque não quis” (p. 167). Joana, embora logo desista da ideia de ser mãe, explicita uma admiração pela maternidade que ela classificou como “coisas da vida”. A gravidez de Lídia elucida a vocação da amante para o papel da mulher no mundo civilizado-patriarcal, colocando o seu corpo a serviço da reprodução, enquanto Joana, a selvagem, não participa desse universo. Porém, contraditoriamente, entregar-se a maternidade também é adentrar em um mundo selvagem e natural, de fêmeas que procriam e dão continuidade à sua raça, assim como a cadela grávida cuja barriga um dia Joana alisara.

Solange Ribeiro do Santos, em “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”, observa a ausência do estereótipo da grande mãe, terna e boa, na obra clariceana. Segundo ela, as protagonistas da escritora parecem encontrar na solidão o destino da mulher que luta pela libertação, “nenhuma se sente pronta para a maternidade (...) a busca metafísica de suas heroínas se funde com a fuga aos modelos sociais”⁹¹ e essa recusa as leva à impossibilidade de se unir, permanentemente, ao homem amado e assumir a maternidade. No caso de Joana, sua mãe também já negara, de certa forma, a maternidade. A filha não a conheceu, Elza morreu “assim que pôde. Sua mãe era cheia de poder e o pai dizia que ela era “tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! (...) ela não se entregava nunca” (p.27). Tais definições apontam para um indício do caráter da filha, pois Joana também será um mulher que não se entregaria

⁹¹ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector, in

nunca, além de ser descrita por Otávio de maneira semelhante a qual o pai descrevia Elza.

Joana não quer o casamento, não se encontra disposta a ocupar o lugar de mulher-mãe. O que parece evidente é que a personagem tenta estabelecer uma relação com o Outro, com o pai, o professor, com Otávio, mas, a cada negativa, cristaliza-se em “diamante”, como Milliet a chamara. Sua “insuficiência social”, sua dificuldade em “diluir-se” não é tão presente no início de sua trajetória. Havia uma tentativa de contato, de busca de ideais que lhe fossem alheios, porém, nunca era acolhida em seus desejos. Mesma busca da escritora Clarice ao tentar pertencer ao grupo de escritoras-mirins, quando ainda era uma criança, sem ter tido seu estilo aceito no Jornal de Recife.

2.3 – Incompreensão, solidão e felicidade

Quem encontra prazer na solidão ou é fera selvagem ou é Deus.
(Aristóteles, in *A Política*)

De acordo com a leitura feita até aqui, tentou-se demonstrar que a relação de alteridade, entre sujeitos que se modificam e se deixam modificar, na história da heroína é problemática, havendo incompreensão estabelecida em via de mão dupla: Joana, apesar de sua capacidade analítica, não entende o mundo dos outros, enquanto, semelhantemente, é incompreendida por aqueles com quem tenta estabelecer contato; pai não entendia sua poesia; depois de contar um segredo a Rute, única amiga de infância citada pela personagem rapidamente, fica com raiva da menina, decide então se calar e dizer “apenas tolices” para as pessoas; “não se permitiria contar, mesmo ao pai, que não conseguia pegar ‘a coisa’. Tudo que mais valia ela não podia contar”(p.14). Quando pequena, na escola, sua pergunta “ser feliz é para conseguir o quê?” não é entendida pela professora e tampouco a heroína consegue uma resposta por si mesma. Joana, incentivada pela professora a ir brincar, declara não gostar

de se divertir e não compreende a finalidade do divertimento, demonstrando, pois, sua sobriedade quando ainda era uma menina; não entendia como o professor poderia ficar satisfeito com suas respostas, mesmo não lhe tendo dito nada de substancial. Na incompreensão do professor⁹² e dos tios, entretanto, Joana compreende, em duas vertigens em um único dia (saber que seria levada a um internato e a separação do professor), que é uma desamparada no mundo, está em condição de abandono; descobre que não poderá perguntar a quem quer que seja “como são as coisas”, pois ninguém tem a resposta.

Joana era uma desconhecida para si mesma; “às vezes ouvia palavras estranhas e loucas de sua própria boca. Mesmo sem entendê-las, elas deixavam-na mais leve, mais liberta” (p. 87). Além de seu corpo, seus sentimentos e suas palavras serem imprecisos e voláteis, a personagem sofria “sobretudo de incompreensão, sozinha, atônita”. A incompreensão e a solidão são traços constantes da heroína que nunca penetrou no seu próprio coração, como ela mesma dizia. É possível considerar a incompreensão de si mesma (e dos outros) em uma relação dialética com a imprecisão: ao não entender, deixam-se as possibilidades em aberto e sem definição definitiva, o que leva a protagonista a se fechar na própria solidão. Para ela, há uma “suave incompreensão da vida que permite viver” (p.162) como pode ser notada em inúmeras passagens: “Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria” (p. 204); Em outros momentos, sentia “a ameaça de incompreensão nascendo do interior longínquo do corpo como um fluxo de sangue” (p. 207); A incompreensão, assim como a solidão, aparece como um desejo da heroína protagonista, ou pelos menos uma aceitação: “e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho” (p 216).

⁹²A situação de desamparo vivida pela protagonista em relação ao professor, incapaz de responder suas perguntas e ajudá-la, remete ao conto “Os desastres de Sofia”, no qual a protagonista Sofia também se vê desamparada diante do mestre, ser frágil e sem respostas, um alguém que matava nela, pela primeira vez, sua “fé nos adultos”. (LISPECTOR, C. “Os desastres de Sofia”. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco,1997).

Além de não ser compreendida por si mesma, pelo professor e pela professora, Joana é considerada pela tia como “um bicho estranho, sem amigos e sem Deus” (p. 53), sendo, posteriormente, chamada de “víbora”, um alguém que não merecia amor; um “demônio”, sempre calada como “se não precisasse de ninguém”. Percebe-se, no discurso da parenta, a dificuldade de aceitar a menina em sua imprecisão: para a tia, era preciso categorizar a sobrinha como “má”, “víbora”. Não tinha amigos, marca de sua solidão; não tinha Deus, marca de seu desamparo; não “precisava de ninguém”, marca de sua autossuficiência.

A personagem, assim que o marido saía, “ficava em casa sozinha, sem ninguém” (p. 22) e se fechava na solidão, rememorando a infância e os dias ao lado do pai, da tia, do professor. Consta-se novamente, portanto, que os supostos “ciclos de vida fechados” da história de Joana se misturam com o presente, se abrem como recordação, embora, como ela mesma afirma, “um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos” (p. 23). Quando acompanhada do marido em uma caminhada, Joana reflete: “um ponto sem dimensões é o máximo de solidão, um ponto não pode contar nem consigo mesmo, foi-não-foi, está fora de si” (p.34). Fica evidente, posteriormente, que o tal “ponto” era a própria protagonista: quando junto de Otávio adormecido, “sente-se perdida como um ponto, um ponto sem dimensões”(p.145). Joana, como ela mesma afirma, pode morrer de sede diante de si; ela era um ponto perdido e sem dimensão (impreciso), não podendo contar nem com ela mesma, embora fosse a única com quem pudesse contar. Eis a contradição.

Não admitindo nenhuma criatura em seu inteiro, tenta se isolar para “encontrar a vida em si mesma”(p. 73), porém, mesmo assim, “na solidão branca e limitada” onde caía, sentia-se “presa entre montanhas fechadas” (p. 74); mesmo a solidão não era capaz de libertá-la por completo, entretanto, parece ser o único caminho encontrado (imposto?) por ela; o que gera mais contradição.

Quando está na cama com Otávio, ao lado daquele corpo adormecido, sabia que estava

sozinha, “solitária como o tic-tac do relógio numa casa vazia”. Essa solidude buscada ou imposta, não lhe trazia a liberdade completa (se é que ela existe), não aniquilava sua vida selvagem correndo em suas veias em busca do que nem ao menos sabe o que é. Esmagada pelo excesso de vida, sentia-se inquieta, “a música vibrar alta demais para um corpo” (p. 147). Refletindo sobre a noite anterior em que observava Otávio dormindo, admite que no fundo “sabia que estava só, nem ao menos fui enganada, porque sabia, sabia” (p. 157). Pensou não ter se casado, como já foi dito, por imaginar o casamento como um destino traçado (delimitado), mais do que isso, o matrimônio seria “ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão – Meu deus ! – não estar consigo nunca, nunca” (p. 159). Nota-se, pois, a solidão sendo tomada como um objetivo, um bem maior do qual não se deve abrir mão. Joana completa: “E mesmo o cansaço da vida ter certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada” (p. 159).

Orfã de pai e mãe, abandonada pelos tios, agora Joana-adulta também está diante do abandono do marido. Depois de conversar com a amante de Otávio e afastando-se deles, “de novo sozinha em si mesma”, parece repetir a cena da infância, na qual se afastava do professor (o homem amado) e sua esposa. A confirmação de sua total solidude e abandono por parte dos outros a sua volta é corroborada pelas palavras do narrador:

ela aprendeu desde cedo a pensar e como não vira de perto nenhum humano senão a si mesma, deslumbrou-se, sofreu, viveu um orgulho doloroso, às vezes leve mas quase sempre difícil de se carregar” (...). Apesar de ser das criaturas soltas e sozinhas no mundo, ninguém jamais pensou em dar alguma coisa a Joana.(pp. 183-184)

Vale salientar, pois, que Joana, além de desamparada pelo mundo exterior, estava sempre solta das coisas de suas próprias coisas, “por ela mesma criadas e vivas” e, mesmo que a largassem no “deserto ou na solidão das geleiras”, ela manteria “as mesmas mãos brancas e caídas, o mesmo desligamento quase sereno” (p. 188).

Todo esse isolamento e aparente estoicismo da personagem não causam uma

impressão de sofrimento e dor. Parece que o desamparo e a solidão vividos confluem com a ideia nietzscheana de liberdade, segundo a qual a busca da solidão é a marca dos espíritos livres: “enquanto formos amigos da solidão, amigos inatos, jurados e ciumentos de nossa própria solidão profunda do meio-dia e da meia-noite. Aí está a espécie de homens que somos, nós, espíritos livres!”⁹³. O filósofo prussiano acrescenta, ademais, que o homem é nascido para independência necessitando, para vivê-la de fato, não “evitar a prova” pela qual passará. Segundo ele, essa prova é “o jogo mais perigoso que temos que jogar” e, em tom quase didático, enumera algumas ações para se alcançar a liberdade: não se apegar a nenhuma pessoa (toda pessoa é uma prisão e um esconderijo, de acordo com ele); não se deixar prender pelo compaixão, por uma pátria, por um ideal, por uma religião; e por fim, não se apegar ao próprio desapego, “a esse afastamento voluptuoso do pássaro que foge para os ares, levado por seu vô. É necessário saber se conservar. É a melhor prova de independência”.⁹⁴

O desapego também pode ser considerado uma marca da imprecisão, solidão e desamparo de Joana que, não se prendendo a nenhum ideal – sempre se inaugurando – não se fixa em nada nem ninguém. A personagem não sabia o que fazer das coisas e das pessoas de que gostava, “elas chegam a me pesar”, dizia ela. Como afirma Nietzsche, as pessoas podem ser uma prisão, a qual Joana não se submete, mas também podem ser um esconderijo, como o amante da protagonista. Não se deve esquecer de que o capítulo a respeito do amante misterioso da personagem chama-se “O abrigo no homem”.

O não se deixar apegar às pessoas e, portanto, a solidude, não seria apenas um caminho rumo à liberdade, mas também à felicidade. Em seu livro *A arte de ser feliz*, Schopenhauer expõe em “50 máximas” o que ele considera elementar para auxiliar o homem em busca de uma vida feliz e, convém salientar, que na maioria delas subjaz a noção de solidão e autossuficiência. Aludindo a ideias de Sêneca, o filósofo acredita que o ser humano

⁹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, p. 60.

deve submeter tudo e a si mesmo à razão, ao raciocínio. Os prazeres, muitas vezes considerados fonte de felicidade, são para ele uma quimera, uma ilusão, enquanto que a dor e o sofrimento são reais, sendo necessário, portanto, o homem fugir da dor, ao invés de buscar o prazer⁹⁵ (p. 34). A razão e o raciocínio devem sempre ser priorizados, pois seriam um recurso para evitar o sofrimento, sendo que, segundo ele, o máximo de felicidade alcançável é a ausência da dor.

Um dos caminhos em busca dessa “ausência de dor” seria, para Freud, o isolamento voluntário do sujeito, ou seja, a solidão. Em “O mal-estar da civilização”, o vienense expõe três ameaças à felicidade humana: a decadência e sofrimento do próprio corpo; as ameaças externas, como a da natureza; e o relacionamento interpessoal que de acordo com ele seria o mais penoso dos três. Freud apresenta, então, alguns “métodos” para atenuar essas forças que compelem o homem à infelicidade. Contra a dor do relacionamento humano, o remédio, como já foi dito, seria manter distância das pessoas, isolando-se voluntariamente. Por meio de tal estratégia, o sujeito gozaria do que ele chamou de “felicidade da quietude”, embora ainda haja um outro caminho inverso ao anterior: tornar-se um membro da comunidade humana de maneira tal a lutar pelo bem de todos, o que supõe uma ideologia a seguir.

Essa concepção de “quietude e solidão”, portanto, parece de acordo com as máximas schopenhauereanas acerca da felicidade. Para o filósofo, cada ser vive em seu próprio mundo que difere da mente do outro e, em tal diversidade, a mente de cada sujeito pode ser pobre, insossa, superficial, rica, interessante, significativa, variando de indivíduo para indivíduo. Aquele que foi “generosamente dotado pela natureza não necessita de mais nada do exterior além do tempo livre para poder usufruir sua riqueza interior”.⁹⁶ E conclui que se tal riqueza bastar ao sujeito ele pode ser considerar “a mais feliz das criaturas” já que para ele “somente

⁹⁴ Idem. p.57.

⁹⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz: exposta em 50 máximas*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.34.

⁹⁶ Idem, p. 75.

o interior, a consciência e o seu estado constituem o eu, e é nele, exclusivamente, que residem o nosso bem estar”.⁹⁷ Não se quer, no entanto, negar o que foi explicitado neste estudo acerca da relação de alteridade e constituição do eu a partir da relação com o outro. É preciso considerar que a ideia de autossuficiência é sugerida por Joana, que parece acreditar ser possível tal isolamento.

No romance, a solidão da heína, seja ela inicialmente voluntária ou não, apresenta claramente o quanto a felicidade da quietude é buscada pela protagonista que, em estado de desamparo e consciente da falta de ajuda, isola-se. Mesmo se o marido tentasse adentrar em seu mundo, “se ele quisesse tocá-la não poderia, havia um círculo intransponível ao redor daquela criatura, isolando-a” (p 194), “seu corpo nunca precisara de ninguém, era livre. Pois se ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo.” (p. 205). Afastando-se de tudo e de todos, Joana estava feliz (uma felicidade que poucas pessoas invejariam, dissera-lhe o professor), abandonada, sozinha e livre.

Nem família, nem escola, nem professor nem professora, nem marido nem amante. Ninguém conseguiu moldar Joana. Ela continua errante e vive seu paradoxo com a dor: se por um lado ela seria aceita e amada ao acatar uma ideologia, a lei de Deus e dos homens, livrando-se, portanto, da própria solidão e desamparo. Por outro, ela perderia a liberdade de ser o que quisesse ser livremente, se tornaria mais vulnerável aos outros. A escolha pelo enfrentamento do desamparo humano é o caminho escolhido por Joana, mesmo que seja um caminho reiniciado a cada instante. Abolira a Deus para, no capítulo “A viagem”, sentir “fechar as portas da consciência” e ouvir de dentro de si “De profundis”, o Salmo 130, e, como Davi, salmodiar: “Deus vinde a mim, não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me” (p. 213). Em profunda solidão, a personagem clama a Deus num fluxo de oração, desejando que ele a acolha como a um cão,

⁹⁷ Idem. Ibidem.

que a afague, que lhe dê o amor que ninguém pôde dar. Porém, como um ser que se ergue em transição, declara: “Não, não, nenhum Deus, quero estar só” (p. 15). Joana nega, portanto, qualquer paliativo para sua dor, para seu desamparo. Vive os opostos e renasce a cada instante, “forte e bela como um cavalo novo”. A imagem do cavalo aliada à da mulher, tão presente no romance em questão e nos posteriores, remete ao mitológico centauro – ou a uma versão feminina dele – ser selvagem e sem lei, como ensina Solange Ribeiro de Oliveira ao considerar Joana uma “centaura, galopando em direção a uma inatingível liberdade”.⁹⁸ Como a narradora clariceana afirma no conto “Seco estudo de cavalos”, o cavalo (ou a centaura) “é liberdade indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem (...) com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça (...) mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre”.⁹⁹

Joana acaba sem marido, amante, sem amigos, sem Deus, sem família, sem representações sociais fixas, simplesmente entregue à própria força de sua imprecisão, sozinha, feliz, desamparada, perto do coração selvagem da vida. Se Joana e a narrativa estão ligadas, como apontara a crítica e esse trabalho, seguir o caminho da personagem é seguir, simultaneamente, o caminho da escrita clariceana que revive o “suplício de Tântalo”, do desamparo da própria linguagem que não lhe dá garantias.

⁹⁸ OLIVEIRA, op. cit., p. 99.

⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 36.

3. Linguagem e Desamparo

Eu reduzida a uma palavra, mas que palavra me representa?
(Clarice Lispector in *Um sopro de vida*, 1978)

3.1 – Escrita: cais ou caos?

A partir de seus estudos freudianos, vale lembrar, Mario Eduardo Costa Pereira conclui que o desamparo corresponde, acima de tudo, à dimensão da fragilidade da linguagem. Esta se apresentaria sempre precária e sem conseguir fornecer bases estáveis e definitivas de uma totalidade simbolicamente organizada e que, segundo ele, “só é capaz de criar um mundo à condição de continuar a recriá-lo”.¹⁰⁰ Assim o faz a menina-Joana que, quando nada vinha do pai, inventava poesias, ocupando o lugar da falta com a construção de um mundo arquitetado por meio da linguagem: “nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer (...) e sempre nada vinha se ela... pronto. Inventou um homenzinho”(pp. 12-13). É também por meio da construção simbólica, isto é, pela fala/escrita, que Joana vai se constituindo como sujeito:

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 digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo. (p. 21)

As palavras, portanto, constroem o que a personagem sente. Ao falar, ela “transforma a realidade em alguma coisa nova, que antes não sabia, modificando a primeira visão ou sensação pré-lingüística interiorizada (as pré-palavras que antecedem a sua materialização)”.¹⁰¹ No momento em que é descrita passeando com o marido, Joana sentia que “com uma palavra podia inventar um caminho de vida” (p. 34), afinal, é pelo pensar por meio de palavras que tudo passa a existir: “uma coisa que se pensava não existia antes de se

¹⁰⁰ PEREIRA, op. cit., p. 16.

¹⁰¹ NUNES, op. cit., p. 17.

pensar (...) vou passear; é bom, passeio...e nada existe, (...) mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto, eis uma coisa que não existia antes de eu pensar (...) ¹⁰². Percebe-se, pois, um mundo sendo engendrado a partir da linguagem. Ao analisar essa mesma passagem do romance, Temístocles Linhares afirma que o grande tormento de Joana é o problema da linguagem; a protagonista mergulha nessa descoberta, nessa luta pela expressão ¹⁰³. As palavras, segundo Benedito Nunes, são portadoras de poder, formam o mundo de Joana e, ao mesmo tempo,

erguem um obstáculo à sua liberdade, um muro que a aprisiona e que a moça inquieta conseguiria romper à custa de palavras novas que inventasse. A existência autêntica com que sonham essas individualidades dependeria da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do dizer um modo de ser. A ambição desmedida de equiparação entre ser e dizer, expõe as personagens ao fracasso e ao desastre. ¹⁰⁴

Assim sendo, as palavras também aparecem como mais um paradoxo no romance, elas formam e deformam; são um caminho para liberdade, e também o obstáculo que se impõe à expressão do vivido; “amortalham os sentimentos que elas próprias partejam” ¹⁰⁵. Joana se liberta, se renova por meio da linguagem; se reinventa “sob pena de um constante aniquilamento, a palavra foge da mutilação que é dada pela palavra seguinte. Uma delimita a outra. A trajetória é percorrida sabendo que a escolha é risco de fim” ¹⁰⁶. Mais do que isso, mais do que o aniquilamento do que foi dito, ao dizer, Joana distancia-se da experiência: pela palavra ela faz existir o que não existia. Entretanto, “fazer existir” não equivale a “expressar o que existe” e, dessa forma, a palavra não lhe proporciona a correspondência exata do real; não capta a experiência; não traduz “o ser” pelo dizer, simplesmente o (re)cria precariamente.

Essa impossibilidade de expressar o vivido pode ser observada na conversa que a

¹⁰² Idem, p. 43.

¹⁰³ LINHARES, Temístocles. “Do estético ao eterno – Cap. II”. In: *História Crítica do Romance Brasileiro*. Vol. III. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, pp. 413-414.

¹⁰⁴ NUNES, op. cit., p. 112.

¹⁰⁵ Idem, p. 103

¹⁰⁶ GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 10.

menina-Joana estabelecia com o professor. Ela compreendia as palavras e “tudo que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido” (p. 58). Mesmo os vocábulos recriando e simbolizando o mundo, mesmo havendo uma suposta porta falsa em cada um deles (a entrelinha?), eles não seriam capazes de expressar plenamente o que se sentia. A protagonista não pôde colocar em léxicos o seu sentimento: “a coisa de que mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso” (p. 54), dizia ela. Ainda que não pudesse representar por meio da linguagem o que estava sentindo, Joana “pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar” (p.20). A impossibilidade de dizer era, ainda assim, propulsora do inventar constante.

Para Benedito Nunes, quanto mais Joana se observa, mais ela se distancia de seu próprio ser; suas reflexões contínuas cortam-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura da vida. A palavra que a personagem se esforça por dominar, continua o crítico, agrava esse distanciamento, tornando-a espectadora de si mesma e das coisas

(...) por um lado, sente-se capaz, “como um animal solto”, de transgredir todos os limites morais; mas, por outro, seus pendores anárquicos, que jamais se concretizam, refluem para a angústia da liberdade, diante dos possíveis abertos a ação. Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude, violenta, mas impotente, leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário, que mais exigente se torna, quanto mais se exerce, e que mais se exerce quanto mais se frustra a expressão em que a individualidade se realizaria.¹⁰⁷

Vale lembrar, neste momento, o conceito de feminilidade atrelado à noção freudiana de desamparo para discutir a condição da Joana “impetuosa” e “impotente”. Como ensina Maria Helena Seleme, em “Mais alguém da regularidade”, a feminilidade se oporia à posição fálica, já que esta última estaria ligada à organização e busca do domínio das coisas, enquanto a feminilidade estaria voltada à noção do não controle, do deixar-se afetar. A falicidade,

portanto, buscaria a igualdade e a homogeneidade, determinando como são os homens e as mulheres – no âmbito da cultura. Em contra partida, a feminilidade estaria ligada ao plano do heterogêneo, do singular, da forma particular de cada sujeito ser homem ou mulher. Segundo a ensaísta, “a feminilidade é imponderável, concerne à vivência do *desamparo*, reino do inesperado. O ser humano, para defender-se do desamparo, encerra-se na mesmice, na solidificação de posições e nos escudos frente aos encontros”.¹⁰⁸

Assim sendo, a heroína clariceana, embora tente dominar a si mesma e a linguagem, vive o afã da liberdade à qual não consegue se entregar totalmente e da qual também não consegue abrir mão. O deixar-se moldar pelos lugares sociais seria ordenar-se de acordo com a lei vigente de se enquadrar na mesmice, atenuando, assim, os efeitos do desamparo em que se encontra. Joana, entretanto, não aceita a homogeneização e a ordem social, mas vivencia seu desamparo e sua solidão e, acima de tudo, o faz por opção.

Interessa, aqui, aproveitar a noção de feminilidade como vivência do desamparo tanto da personagem quanto da escrita clariceana. No capítulo “Clarice Lispector e o poder da palavra” de *Nota azul: Freud, Lacan e a Arte*, Coutinho Jorge, embasando-se em Paul-Laurent Assoun, aponta para dois tipos de linguagem: a *linguagem paterna*, edipiana e organizadora do caos, e a *linguagem materna*, pré-edipiana e caótica, sendo esta ordenada pela primeira. De acordo com o ensaísta, “a linguagem edipiana representaria o caos no qual o sujeito se ancora para fazer face ao caos do período pré-edipiano”¹⁰⁹. Para Coutinho, a escrita clariceana estaria nesse campo de desordenação feminina, inclusive no ato mesmo de escrever, já que Clarice possuía um estilo caótico: escrevia em pedacinhos de papel, numa conta, em qualquer lugar. Essa caoticidade, apontada por ele, pode ser observada em inúmeras passagens de *Perto do coração selvagem*, como no trecho onde Joana refletia livremente:

¹⁰⁷ NUNES, op. cit., p. 17.

¹⁰⁸ SELEME, Maria Helena. “Mais alguém da regularidade”. In: *Revista Boletim Formação em Psicanálise*, Ano X, Volume X, janeiro-dezembro de 2011.

¹⁰⁹ COUTINHO JORGE, M. A.; DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro:

“Otávio também era bonito, olhos. Esse era uma criança uma ameba flores brancura mornidão como o sono por enquanto é tempo por enquanto é vida mesmo que mais tarde...Tudo como a terra uma criança Lídia uma criança Otávio terra de profundis” (p. 185). A ausência de pontuação e a falta de uma organização sintática mais coerente entre as palavras apontam para uma escrita que procura representar o caos do pensamento desorganizado da personagem, que se deixa invadir pelo monólogo interior.

Ao analisar *Água Viva*, Coutinho aponta para o que ele chamou de “língua materna” dando corpo à obra, uma língua visceral que tenta dar voz à situação de desamparo do bebê. Segundo ele, Clarice escreveria como quem grita e chora, salientando, ainda, que essa escritura deseja dizer a vida e reduzir a distância entre real e simbólico; querendo dizer o impossível de ser dito, paradoxalmente, acaba dizendo o impossível. Nesse sentido, o discurso feminino seria, então, caracterizado pela tendência de dizer o real, ou melhor, dizer que é impossível dizer o impossível. Porém, frisando a distância entre real e simbólico, esta escrita diminuiria tal distância. O discurso da escritora “fala do impossível e não da impossibilidade de dizer”; seu discurso feminino tenta traduzir aquilo que de outro modo permaneceria situado aquém, ou além das palavras, conclui o autor.

Para Lúcia Castello Branco, a escrita feminina, em uma primeira análise, poderia constituir um projeto fadado ao fracasso. No entanto, em lugar de uma impossibilidade da escrita, permanece “a escrita da impossibilidade” como tentativa de dizer o indizível:

Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e atingir o além do signo” (...) percorre uma trajetória suicida, desembocando fatalmente em sua destruição, enquanto discurso: ao se auto-devorar, o que resta do signo senão seu próprio vazio? Na implosão da linguagem, já não há palavras e coisas – apenas o silêncio.¹¹⁰

Em suas considerações acerca do romance em questão, Benedito Nunes defende que,

Contra Capa, 1997, pp.106-107.

¹¹⁰ CASTELO BRANCO, Lúcia. “A impossibilidade da escrita feminina”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte: (4), p. 30-41, 1985, p. 31,

na estrutura narrativa da obra, fecha-se o círculo que leva da “palavra ao silêncio e do silêncio à palavra”. Para ele, esse silêncio seria a origem e o destino do romance que sustentaria a errância do sentido demonstrado pelo paradoxo, “e através da qual, ao longo da experiência extática relatada, a própria linguagem, tentando falar de uma realidade indeterminada, mostra, pela fuga do significado que os significantes em cadeia não preenchem, o que não é mais enunciável ou dizível”.¹¹¹ Joana encontra-se em luta pelo dizer, as palavras são sempre frágeis, sempre buscadas como se fossem um corpo palpável:

Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? (...) Tudo que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo que eu falasse estaria aquém ou além? (p. 73)

Joana vive, portanto, a angústia da procura pela palavra que nasce dentro dela e a qual não consegue dizer. Se o fizer, se conseguir alcançar a expressão exata, quando conseguir dominar as palavras, o que restaria? A protagonista aponta para a situação em que está imergida: “apoiei-me demais no jogo que distrai e consola e quando dele me afasto, encontro-me bruscamente sem amparo. (...) desamparada, solitária, jogada num cubículo sem dimensões, onde a luz e a sombra são fantasmas quietos” (p. 73). O jogo da linguagem é o que distrai e consola a protagonista, quando dele se afasta, torna-se desamparada; quando dele se aproxima, também não consegue dizer tudo, diz apenas o quanto lhe falta amparo para o dizer.

Salvaguardando as diferenças entre uma análise literária e uma análise clínica, mas aproveitando a analogia psicanalítica de Jean-Michel Rabaté, pode-se supor que o paradoxo de Joana e da escrita clariceana parece ser a mesma problemática do escritor modernista que, segundo o crítico, “está constantemente dividido entre a histeria e a paranoia, entre o prazer “feminino” da dissolução do eu e o desejo masculino de controlar, se não a realidade, pelo

¹¹¹ NUNES, op. cit., p. 144.

menos a língua que a descreve”.¹¹² Para esclarecer que a escrita feminina não está atrelada ao gênero do escritor – homem ou mulher – o autor aponta Joyce que, sendo homem, “rouba” a alteridade feminina para, segundo ele, reinscrevê-la já numa tradição masculina e, assim sendo “a frase de Flaubert, 'Madame Bovary, c'est moi', agora converte no gesto inaugural do modernismo, desde o começo marcado por uma oscilação entre a identificação com o feminino e a recusa do que comporta a feminilidade.”¹¹³

Roland Barthes afirma, em sua conhecida *Aula*, que a língua não pode ser considerada nem reacionária nem progressista, ela é fascista. O que ele chama de fascismo se manifestaria não pelo impedimento de dizer, mas pela obrigação de fazê-lo. Barthes considera a linguagem como sendo o “objeto em que se inscreve o poder”, é uma legislação que tem, por conseguinte, a língua como seu código. Esta última seria uma classificação que, como tal, é opressiva: “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer”.¹¹⁴ Barthes utiliza, como argumento, o fato de na língua francesa o indivíduo ser obrigado a escolher entre o masculino e feminino, já que o neutro não existe para ele; além disso, é obrigado a marcar a relação com o outro do discurso recorrendo apenas ao “tu” ou ao “vous”, sendo-lhe recusado “o suspense afetivo e ou social” e, dessa forma, “uma língua implica uma relação fatal de alienação. Falar não é comunicar, é sujeitar”.¹¹⁵ Assim que a língua é proferida, continua ele, entra a serviço de um poder. Porém, se por um lado “a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras languageiras”¹¹⁶ que, segundo os lingüistas, chama-se modalidade, mas que para Barthes consiste no “suplemento da língua” que como uma súplica tenta dobrar seu poder implacável; por outro, os signos lingüísticos só existem se forem reconhecidos como tais, na medida em

¹¹² RABATÉ, op. cit., p.900.

¹¹³ Idem. Ibidem.

¹¹⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p.13.

¹¹⁵ Idem. Ibidem.

que se repetem. Nas palavras bartheseanas, em cada signo “dorme um monstro, um estereótipo” já que nunca se pode falar senão “recolhendo aquilo que se arrasta na língua”, tornando o falante ao mesmo tempo mestre e escravo: se não se contenta em repetir o que foi dito, acaba também por se alojar na servidão dos signos. Dessa maneira, Barthes aponta para uma servidão aos signos linguísticos, dado ser a língua um “lugar fechado” da qual não se pode fugir rumo à liberdade, não podendo haver liberdade senão “fora da linguagem”. O que resta, segundo ele, é trapacear a língua com a língua, o que permitiria encontrar a língua fora do poder, “no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, ou seja, na literatura.

Tais reflexões bartheseanas parecem profícuas para se pensar a dificuldade em dizer além dos signos lingüísticos – tão cara a escrita clariceana. Vale salientar que o pretendido aqui não é discutir o termo “fascista”, mas apenas apontar o quanto a língua, de uma forma ou de outra, organiza o pensamento, forçando as margens de si mesma para que seja possível a expressão. Assim como foi apresentada a concepção de Coutinho a respeito de uma linguagem paterna e outra materna, os conceitos de Barthes (questionáveis, por sinal) acrescentam reflexões sobre a discussão que vem sendo feita até aqui: da dificuldade de representação, de driblar os signos lingüísticos para, assim, tentar dizer a experiência. É pelo trabalho da linguagem que é possível burlar sua própria incapacidade lingüística de expressão: “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada (...) pelo jogo das palavras de que ela é teatro”.¹¹⁷ Uma das forças da literatura, de acordo com Barthes, é sua força de representação. Pelo fato de o real não ser representável, mas os homens quererem representá-lo por palavras, é que existe uma história da literatura; segundo ele, essa recusa de render-se à impossibilidade de representação produz a literatura que “é realista na medida em que ela sempre tem o real como objeto de desejo, mas é também irrealista porque acredita sensato o

¹¹⁶ Idem. p.160.

¹¹⁷ Idem, p. 17.

desejo do impossível.¹¹⁸

3.2 Das metáforas e dos paradoxos

*Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir
algo para o qual não existem palavras.*
(Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz, em janeiro de 1965)

Diante da impossibilidade de dizer que, no entanto, insiste em dizer o impossível, o recurso estilístico da escrita clariceana, mais do que sabido, são as construções inusitadas capazes de criar novos significados, muitas vezes de difícil compreensão por amalgamar campos semânticos e léxicos tão distintos; novos arranjos da língua tentam dizer o que não pode ser dito, tentam aproximar a palavra da experiência, o sentir do dizer.

Inúmeras metáforas incompreensíveis e paradoxais são o que dão corpo ao romance clariceano, tentando expressar experiência por meio de aproximações, analogias, alusões. A metáfora, como figura de palavra, emprega os vocábulos fora do seu sentido normal, por efeito de analogia, identificando dois termos entre os quais existe alguma semelhança. Aplica, assim, uma palavra ou uma expressão sobre um conceito ou um objeto que não denota em forma literal, mas sugere uma comparação com outro conceito ou objeto para facilitar a expressão do que se pretende dizer e, dessa forma, as metáforas estabelecem relações inéditas entre as palavras. Já o paradoxo, figura de linguagem, consiste no emprego de palavras que mesmo opostas no sentido vão se fundir num mesmo enunciado. Trata-se de uma declaração que aparentemente é verdadeira, mas que leva a uma contradição lógica, ou que contradiz a intuição comum. É a associação de ideias, além de contrastantes, contraditórias. Tanto um quanto o outro recurso tentam driblar a própria língua.

O que se pretende neste momento do trabalho, portanto, é apontar algumas passagens mais significativas da obra elaboradas a partir desses recursos lingüísticos, corroborando o

¹¹⁸ Idem, p. 23.

que foi dito. O conceito de maldade e bondade, por exemplo, constrói imagens inusitadas: “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo” (p.18); “a bondade me dá ânsia de vômito”, dizia a protagonista. Vale notar que, além de “bondade morna”, a maldade também ganhará uma expressão relacionada a temperatura: “a maldade era fria e intensa como um banho frio”. Percebe-se, pois, que a bondade não se opõe à maldade, já que aquela era apenas morna e não quente - e por ser morna, causava ânsia. Tal definição dialoga com a passagem bíblica onde se lê “Conheço as tuas obras, que nem és frio nem quente; quem dera foras frio ou quente! Assim, porque és morno, e não és frio nem quente, vomitar-te-ei da minha boca”(Ap 3.15,16).

No caso do texto apocalíptico, o “ser morno” causa ânsia de vômito, enquanto o frio e o quente são aceitos. Baseando-se em tal comparação, para Joana a maldade/frieza parece mais passível de ser digerida – provavelmente por ser mais autêntica – do que a bondade falsa e hipócrita, nem quente nem fria; não se iguala nem se opõe à maldade, sendo simplesmente uma intermediária. É possível considerar que a bondade, que dá ânsia de vômito, causa mal estar na personagem por ser apenas uma determinação da civilização, uma maquiagem moralista para a convivência em sociedade. É uma carne que ainda não apodrecou completamente, mantendo aparência palatável, da qual não se pode comer, entretanto. Essa hipótese de interpretação pode ser corroborada pelo diálogo de Joana e Otávio, no qual ela declara serem a *fraternidade* e a *justiça* apenas velhas palavras que, “se tivessem valor real, seu valor não estaria em ser cume, mas base do triângulo. Seria a condição e não o fato em si. (...) São impossíveis de se realizar, são contra a natureza”(p.99). Semelhantemente, no texto bíblico, o frio e o quente – ou seja, os extremos – são aceitos, e a leitura poderia ser parafraseada por: “mais vale o ímpio do que o hipócrita”, “melhor uma maldade autêntica do que uma bondade fingida” e, para Joana, a bondade parece ser sempre fingida e inautêntica. A construção linguística feita para definir a maldade (banho de água fria) e a bondade (carne

crua que ainda não apodreceu inteiramente) é uma tentativa de expressar, a partir do mundo sensorial e concreto, o que não se pode definir com facilidade, sendo, portanto, as metáforas clariceanas um amparo no mundo da linguagem, por vezes desamparador.

Para tentar expressar o sentimento de prisão a que uma mulher pode se submeter, a protagonista se pergunta: “Como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele se desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? (p.32). Corroborando as palavras de Nietzsche, cada homem pode ser uma prisão, não para o corpo, mas para o que se poderia chamar de espírito. Uma imagem concreta, “as quatro paredes”, tenta dizer o indizível da clausura mental de um sujeito submetido a outro; tenta aproximar a palavra da sensação.

Joana observa o mundo a sua volta em pequenos detalhes. Contemplando o ar puro e as tardes de verão, distraída, “sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto” (p. 33). Tal descrição apresenta a protagonista como possuidora da aspereza e vulnerabilidade de um galho seco, mas, ao mesmo tempo, de uma sensibilidade tátil completamente avessa à imagem de galho, já que “sentiu que se um homem a abraçasse sentiria como sumo de limão lhe ardendo” (p.33). Embora seca (e grossa?), sua pele estava sensível à “acidez do limão”, ou melhor, ao toque de um homem.

O gelo no fígado, o limão na pele, a secura de um galho. Todos esses elementos concretos tornam-se, na escrita da autora, matéria prima para construir um mundo de sensações difíceis de expressar de outra forma. Era madeira seca, “crestada”, estalante e, mesmo Joana conhecendo tal secura, não esperava que viesse nela uma outra vida “como onda de sangue” para molhar esse galho seco. Pelo contrário, aqueles momentos também eram a vida, vida seca.

A mesma imagem do “galho” aparecerá em outro contexto, não mais se referindo à

protagonista, mas descrevendo uma velhinha observada pela heroína: “uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo”(p. 49). Aqui, a secura dos galhos opõe-se, pode-se supor, à “flor da idade”, pois a idosa estava seca, um galho sem flores, com seus frutos já colhidos e, se não estivesse no outono de sua vida, poder-se-ia ver muita feminilidade naquele corpo agora infrutífero. É interessante que essas imagens, justamente por seus vieses tortuosos, acabam revelando a preocupação de Joana com a capacidade ou não para maternidade, já que ela que não tinha filhos, mas, em momento posterior da narrativa, sentiria inveja da gestação de Lídia. O tema da maternidade, portanto, é indicado ao longo da narrativa de maneira sutil.

A dificuldade de diálogos mais profundos entre Otávio e a esposa é descrito como se ela “tivesse jogado uma brasa ao marido, a frase pulava de um lado para o outro, escapulindo-lhe das mãos até que ele se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo” (p. 35). As palavras tornam-se “brasas” quentes cujo calor impossibilita segurá-las; as frases são transformadas em cinzas, pelas também cinzas e frias frases do marido, incapaz de seguir o raciocínio abrasivo da esposa. As cinzas não apenas apontam para a morte das palavras que eram brasas e esfriavam, como também para o insosso das conversas do marido, com frases sem cor, frias, sem vida. O jogo antitético tão variado – frio/quente, cinza/brasa, gelo/fogo – faz alternar as imagens, construindo um corpo vivo de palavras.

O texto clariceano apresenta, ainda, imagens marcadas pelo deslocamento da sensação do personagem para os objetos externos, isto é, o mundo exterior substitui a experiência interior do sujeito que agora se camufla nos objetos e, ao mesmo tempo, é relevado por eles: “a terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. (...) a toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio. Imóvel e fascinada como diante de algo irremediável, a mulher fitava a

sopa.”(p.68). A cena narra o jantar no qual Joana, sabendo que seria levada a um internato – pois ouvira a conversa de trás da porta – pergunta aos tios a data de sua partida. Então, a colher de sopa escorrega da mão da tia e tem-se “um incêndio”, não o da sopa sobre a mesa, mas o da irremediável realidade, do susto da parenta de cujos planos Joana já estava ciente. A sopa, ou a “verdade ainda não dita”, torna-se visível e se esparrama sobre a mesa. No lugar do cinismo e obscuridade dos tios, tais características são deslocadas para o “caldo”, que se tona “escuro e cínico”. Posteriormente, será analisada outra imagem deslocada: a do rasgão no vestido de Joana, que pode ser lido como um “rasgão”, uma ferida emocional revelada na própria personagem. Os objetos se tornam metonímias de um plano maior, que aponta, talvez, para esse real inacessível. Há novamente uma preferência pela dinâmica das temperaturas, como a do incêndio e seu esfriar, repetindo sempre o mesmo jogo dos opostos. A sensorialidade é o modo mesmo de a vida se expressar.

Já no internato, descrito em um dos mais lembrados e poéticos capítulos do livro, “...O banho...”, inúmeras imagens inusitadas são construídas. Um acalentamento suave e delicado pode ser lido na passagem “coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros” (p. 69), cena de difícil equivalência ou paráfrase para descrever tal sensação vivida pela adolescente. Nua no banheiro, Joana sente em seu corpo que “o frio corre com os pés gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o dorso ferida, infeliz” (p. 69). Percebe-se que as sensações são ditas de maneira lúdica: são os coelhos que se agasalham uns nos outros e são pés gelados como os de uma pessoa que correm pelas costas querendo brincar com ela.

A expressão usada para demonstrar o quanto a protagonista sentia-se vulnerável (e em constante mutação) é uma comparação entre o seu interior e um vulcão: “a vida borbulhava quente como um lençol de lavas” (p. 86); dentro dela havia uma vida fervendo com quentes e incontroláveis lavas de um vulcão que tudo queimam e destroem. Livre e impossível de deter, era uma lava selvagem. Diferente da imagem de um vulcão, o momento do enamoramento da

personagem é comparado a outro elemento da natureza, não tão potente quanto o primeiro, mas também prestes a explodir – de maneira menos destrutiva: “Joana era uma nuvem prestes a chover”(p.104) . A nuvem pesada e cheia de líquido, opõe-se à metáfora de “Joana-galho-seco” que precisava de água depois do casamento. Joana é a nuvem, a água condensada em si mesma, úmida de vida. A secura só viera depois de casada, a jovem quando estava apaixonada, ao contrário, estava úmida como uma nuvem cheia de água.

Joana-galho, Joana-nuvem, Joana com lavas internas. Secura, umidade, leveza, quentura. Algumas das faces de Joana metaforizada, indo de um oposto a outro: da água ao fogo. É a indefinição e imprecisão de Joana tão discutidas até aqui sendo construídas na narrativa de maneira imagética. É a imprecisão da linguagem, que nunca é capaz de expressar o vivido, sendo personificada em Joana. No entanto, pode-se pensar que há precisão nessa imprecisão: a linguagem é precisa, concreta, viva, ao falar da imprecisão da personagem. As imagens são precisas, mas os contornos da personagem apontam para o inefável. Embora haja o fenômeno das palavras em sua concretude, estas aludem a um campo de precisão não nomeável.

Nas descrições que ilustram a história da heroína após o casamento com Otávio, Joana sentia, paradoxalmente, uma felicidade dolorosa. Seu coração era como “uma massa mole”, sentindo como se alguém “mergulhasse os dedos nele, revolvendo-o maciamente” (p.112). Seu interior agora, não mais como lavas quentes, é comparado a uma massa cuja substância pode ser tocada pelos dedos, mexida e remexida. No momento da recém-descoberta do amor, podia ser tocada. “Por quê? (...) entre os homens e as mulheres não havia espaços duros, tudo se misturava molemente. De algum aquecedor invisível subia um vapor úmido e emocionante. De novo o coração lhe doeu levemente e ela sorriu” (p. 112).

Entretanto, depois de algum tempo de casada, não se sentindo mais como uma tocável “massa mole”, há uma cena em que ela, deitada junto de Otávio, percebe que “a noite densa e

escura foi cortada ao meio, separada em dois blocos negros de sono” (p. 140), havendo, portanto, uma separação entre os dois cônjuges em dois blocos intransponíveis. Nota-se que o “corpo bloco” se contrapõe a metáfora analisada anteriormente, na qual homens e mulheres são vistos como seres que se misturam, como se não houvesse separação entre ambos e tudo se amalgamasse em uma coisa só. Agora, dois blocos negros se apresentam no leito em situações inversas: um bloco dormia (Otávio), enquanto o outro (Joana) permanecia acordado. Joana sente-se ‘isolada no sem tempo e no sem espaço, num intervalo vazio. “Sua vida, pois, estava sendo perdida? Um bloco isolado, sem nada dentro, no vazio? Ainda ao lado do marido adormecido, “num parto doloroso, sob a respiração difícil, sentiu o óleo macio da renúncia derramar-se dentro de si, enfim, enfim” (p.144). A sensação de renúncia da personagem, ganha a forma de “óleo macio”, fluido e derramado dentro da personagem, como uma tentativa de tornar homem e mulher uma única massa mole novamente, diluindo os dois blocos separados que eles se tornaram . A renúncia também será chamada de “doce embrião”, já que ainda não era a entrega final, mas apenas seu início: um óleo doce e embrionário, tão doloroso que foi comparado a um parto.

Ao perceber que Otávio a impedia de viver, que lhe roubava tudo, pensava: “os minutos que eram seus ela os concedia, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que derretesse” (p.144). É possível ler nessa passagem a frieza dos cubos de gelo misturada à dificuldade de dá-los a alguém sem que eles derretessem e, ao mesmo tempo, a necessidade de engolir os cubos – seus momentos pessoais – para que ninguém os roubasse. Os cubos de vida, frios e fugídios, precisavam ser engolidos antes de se aquecerem, “fustigando-se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! Olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe, acabou-se! Agora, só mais tarde, de novo a bandeja de cubinhos de gelo e você diante dela fascinada, vendo os pingos d’ água já escorrerem”(p. 144). Há um afã pela fruição interna da vida em liberdade e em solidão, representado pelos

cubos de gelo: dada a rapidez do derretimento, os minutos que tinha para si mesma eram como cubos que deveriam ser engolidos o mais rápido possível, para não serem perdidos; do contrário, teria que entregá-los a alguém. Pensou em abandonar o marido, “dessa vez do pensamento partiam pequenos filamentos prendendo-o a si mesma. Dagora em diante ele estava dentro dela e cada vez mais os filamentos engrossariam até formarem raízes” (p.116). O pensamento incrusta-se nela por meio desses filamentos, o que expressa uma “ideia fixa” sendo presa em sua mente e que dificilmente se soltaria: seria uma questão de tempo efetivar, na prática, seu intento. No entanto, iria procrastinar, “por que os últimos cubos de gelo haviam-se derretido” (p. 118).

No capítulo “Lídia”, que apresenta o rompimento de Joana com o marido, o sentimento de ciúme será evocada inúmeras vezes: a lâmina fria de aço encostada no interior morno do corpo. Joana sentia como se “sua tia ressurgisse e lhe falasse, perguntando se Otávio teria voltado a Lidia, apesar de Joana” (p.148) e, ao pensar nisso, “a lâmina fria encostada ao coração quente” (p. 148) da protagonista. A lâmina fria passa pelo corpo morno até chegar no coração quente, havendo, pois, uma gradação (frio-morno-quente). Ao se imaginar respondendo para a tia morta que Otávio voltara para Lídia (Joana, racionalizando os fatos os sentimentos que lhe causavam dor, repetia para si mesma que ninguém poderia impedir alguém de viver largamente e experimentar a vida de diferentes formas, inclusive tendo uma amante), a lâmina “oprimiu-lhe rindo-lhe os pulmões, gelada” (p.149). Percebe-se que na racionalização dos sofrimentos – a sobriedade da protagonista diante da lâmina – fica evidente a gradação que se instaura: a lâmina fria toca o corpo morno e depois o coração quente para, enfim, se deslocar para os pulmões. O corpo vai ficando cada vez mais quente, enquanto a lâmina fria vai se tornando gelada. Coração e pulmão, por serem órgãos de primeira importância, sugerem que a lâmina (ciúmes) está no centro da existência da protagonista, no seu âmago (*core*) e no seu sopro de vida (*pneuma*). A Joana terna que na

noite anterior estava disposta à entrega amorosa junto de Otávio, com o óleo macio da renúncia dentro de si, vai tornando-se dura. É capaz de julgar melhor a situação, mas, a cada instante, a lâmina era sentida por ela, “o aço frio se renovava sempre, nunca esquentava”.

Diante de Lídia, e com a lâmina fria do ciúme percorrendo seu corpo, Joana percebe que uma pessoa como a amante do marido e a tia morta jamais poderia amá-la. Sente que o “aço encostou subitamente em seu coração. (...) o ciúme, a mão fria amassando-a lentamente, apertando-a, diminuindo sua alma” (p.152). A lâmina, nesse momento, transforma-se em uma mão fria, já que, se o aço fosse apertado contra o corpo da vítima, matá-la-ia. As mãos, no entanto, são capazes de sufocar, apertar friamente o seu corpo, comprimi-lo sem destruí-lo por completo. Depois de uma conversa, quando enfim se torna sublime diante dos olhos de Lídia, a imagem da lâmina reaparece: “consegui ser sublime...(...) Não, não é inteiramente assim, não forcei a situação, como poderia com o aço franzindo e esfriando meu corpo? Encostam-me de novo a lâmina de aço no coração” (p. 164). O triunfo de Joana, o de ser sublime diante da amante do marido, se dá em estado de dor, enquanto seu corpo era comprimido, esfriado e franzido pelo ciúme-lâmina. Mesmo sua “vontade de experiência”, como ela mesma diz, “não chegaria a provocar esse ferro frio encostado na carne morna, finalmente morna da ternura de ontem” (p 165), isto é, a lâmina não estava nos planos de Joana, sua carne estava aquecida pela experiência da renúncia que antecedeu o encontro com Lídia. Entretanto, a lâmina, que no fim se torna um ferro, vai paulatinamente esfriando seu corpo.

Finda a sensação do aço frio, Joana começa a imaginar a pequena família, formada por Otávio, Lídia e o filho que esperava. Concluiu que se abrisse a amante do marido ao meio, esta seria uma “romã, aberta, sadia e rosada, translúcida com os olhos claros. A base de sua vida era mansa como um regato correndo no campo, movia-se segura e serena, como um animal a pastar” (p. 162). A definição dada a Lídia não se estabelece de maneira rígida, mas indecisa: primeiro é uma fruta (romã), depois, torna-se um regato para, enfim, apresentar-se

como um animal a pastar. Mesmo Lídia sendo considerada com maiores contornos sociais do que Joana, esta acaba por ver na amante do marido imagens imprecisas. Talvez se possa dizer que a imprecisão se casa com o trânsito de tudo, a correnteza perene que são os desejos, emoções e cenas que o romance põe em andamento. A imagem transita, desloca-se e busca um pouso sempre adiado. Pode-se sugerir que a chave da imprecisão seja essa procura, que força o signo a sair de seu lugar e almejar outro modo de dizer.

Além da imagem da lâmina, outra metáfora que será evocada muitas vezes no capítulo “Lídia” é a repetida expressão “rasgo no vestido” de Joana. Depois de perceber que não estava lutando com a amante do marido, a protagonista nota: “a barra de meu vestido de gaze estremeceu num esgar, lutou, torceu-se, rasgou-se no canto agudo do móvel, e lá ficou trêmula, arquejante, perpelexa sob seu olhar estupefato” (p.164). Não era o rasgão do vestido, mas o “rasgão” em Joana, a verdade da traição, a ferida da lâmina do ciúme que cortava a protagonista, deixando-a trêmula em suas certezas, perplexa diante dos fatos e rasgando-a enfim. Estremeceu e “de repente as coisas haviam endurecido, uma orquestra rebentara em sons tortos e silenciara imediatamente, havia alguma coisa de triunfante e trágica no ar” (p. 164). Depois da “luta” com Lídia, triunfara e teve vontade de sair correndo com seu vestido “aflito” e rasgado. Não era o vestido, mas era Joana aflita, rasgada, ferida, traída. Não havia mais motivo para mentir, ela já sabia de tudo “de um instante para o outro o rasgão no vestido”, despindo todas as mentiras com esse rasgo. Só depois de sair daquela casa é que poderia “olhar o rasgão no vestido”, os fatos já existiam antes que ela pudesse conhecê-los, “houve apenas o rasgão do vestido indicando as coisas” (p.166).

Já separada de Otávio e do amante (o homem com quem se encontrou depois de sair da casa de Lídia), sozinha, Joana reflete: “era inútil abrigar-se na dor de cada caso, revoltar-se contra os acontecimentos, porque os fatos eram apenas um rasgão no vestido, de novo a seta muda indicando o fundo das coisas, um rio seca e deixa ver o leito nu” (p.202). O rasgão no

vestido era apenas esse leito nu, a verdade já existente sendo exposta agora e que Joana racionaliza ao olhar de forma objetiva, deslocando o seu interior para fora, para a roupa. Só assim poderia ver a própria ferida no rasgão do vestido, como se estivesse fora de si mesma para poder enfrentar a verdade.

No último capítulo do romance, Joana afastava-se “da zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável” (p.208), isto é, se distanciava cada vez mais da precisão e definição das coisas, da possibilidade (sempre falha) de solidificar em palavras a existência. Afasta-se cada vez mais do caos e segue rumo ao caos, afundando-se “na região líquida, quieta e insondável, onde pairava névoas vagas e frescas” (p. 208). Nesse momento, observando um cavalo na campina onde tudo era impreciso – tanto ela quanto o ambiente – conclui: “as palavras são seixos rolando no rio”. Palavras-seixos, pedras toscas que rolam em um rio, sem formas fixas e sempre mutáveis; as pedras em um rio vão se debatendo, se modificando, se corroendo. Assim são as palavras para Joana.

Além das inúmeras metáforas, os paradoxos construídos pela autora tentam expressar a contradição do vivido. Como afirmou Guimarães Rosa, os paradoxos, de fato, existem para exprimir algo para o qual não existem palavras, algo que ainda não tem nome. É tentativa fadada a contradizer os termos com que a própria expressão diz as coisas.

Joana, quando menina, rouba um livro na frente da tia e, pensando que o ato de roubar “tornava tudo valioso”, acredita não ser possível roubar “antes de se saber se o que você quer roubar existe em alguma parte honestamente reservado para você”. A palavra “roubar” opõe-se à expressão “honestamente reservado”, afinal, como algo dado, reservado de maneira honesta para alguém, pode ser roubado? O advérbio “honestamente” se contrapõe à ideia de roubo, já que o roubar nunca é honesto. Para Joana é. Se algo lhe é reservado, é preciso tomá-

lo.

As sensações da personagem são descritas antagonicamente: “essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração. Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo, todo ele estremecia de frio e calor”. Tais antíteses corroboram o caráter impreciso da protagonista, quente e fria, fraca e forte ao mesmo tempo. Quando pensa em abandonar Otávio, resolve adiar, pois “agora ela era tristemente uma mulher feliz” (p. 118). O advérbio “tristemente” modifica a noção de “mulher feliz” já que essa felicidade dependia da renúncia de si mesma, o que a torna um tanto triste mesmo nos braços do homem amado.

A complexidade da heroína se consubstancia pelos paradoxos apresentados na narrativa, de maneira a dificultar a conciliação ideias antitéticas, como a frase: “mente-se e cai-se na verdade”(p. 20)? A verdade e a mentira, então, estariam ligadas, podendo, inclusive, uma ser a outra? A construção ficcional é, portanto, a verdade de Joana, uma verdade inventada. O paradoxo também estava em suas escolhas: “ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado” (p.20), isto é, a liberdade também era uma prisão. Se escolhesse pela liberdade, esta seria um caminho traçado e, paradoxalmente, perder-se-ia a liberdade novamente. Escolher a liberdade é perder a liberdade, fechando-se em apenas uma escolha definitiva: a própria liberdade.

Ao tentar definir a música de Bach, Joana afirma que “ele é frio como gelo, no entanto pode-se dormir sobre ele. Perco a consciência, mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação” (20). Alucinação e serenidade são postas lado a lado, enquanto o frio do gelo torna-se aconchegante o suficiente para se dormir sobre ele. O conceito de amor e ódio trazido pela protagonista também se confundem: “Não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio”(p.64). O amor, aqui, parece se encontrar, no fim, com o ódio, assim como a piedade, dizia Joana, “é minha forma de amor. De ódio e de comunicação” (p. 21). Novamente o ódio e o amor são postos no mesmo plano.

Os conceitos de maldade e bondade para Joana, analisados anteriormente, remetem à caracterização da mãe, também paradoxal, feita pelo pai: “Nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa...secamente boa” (p. 28). A raiva, o desprezo e a bondade (seca) coexistem.

Deitada na cama, Joana, com o cansaço “rastejando em seu corpo”, sentia “toda a lassidão da espera concentrando-se num movimento nervoso e rápido do corpo, o grito mudo” (p.24). Grito mudo seria o silêncio que diz, que quer dizer, que significa. O abafamento de si mesma.

Em um momento de abandono, Joana pensa ter rezado, não ela, mas algo dentro dela. Não queria orar, “porque sabia que esse seria o remédio.(...) como a morfina que adormece qualquer espécie de dor (...) mesmo se rezasse.. Terminaria em um convento, porque para a sua fome quase toda a morfina seria pouca. E isto seria a degradação final: o vício” (p.88). Ela conclui que, se rezasse, estaria cultuando um deus exterior e acabaria viciada nisso. Mas, ao mesmo tempo, se não rezasse, acabaria por endeusar a si mesma e, dessa maneira, a degradação final e viciante se instauraria da mesma forma. Não há saída, portanto: ou endeusa um alguém exterior, ou endeusa a si mesma.

Nas suas reflexões, Joana afirma: “ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem” (p. 74). A antítese que se estabelece aí entre “prisão” e “liberdade”, aponta para uma constante tanto em Joana, quanto na escrita clariceana. O “andar sobre trilhos” é também o drama da linguagem que ora se mostra como prisão – e aqui é possível se lembrar das palavras de Barthes: “a língua é fascista”; ora se mostra como libertação, como possibilidade de expressão.

Outro paradoxo aparece nas descrições de Lídia, apresentada como “tão fraca. Em vez de sofrer ao reconhecer sua fraqueza, alegrava-se: sabia vagamente sem se explicar, que desta é que vinha seu apoio para Otávio” (p. 94). Assim sendo, a fraqueza de Lídia era justamente

sua força, pois era com ela que Otávio afirmava sua virilidade, já que ele “disporia de todas as forças da mulher para sua própria fogueira, num sacrifício sereno e inconsciente de tudo que não fosse sua própria personalidade” (p.94). Em Joana, por sua vez, havia uma qualidade cristalina e dura que o atraía e repugnava-lhe simultaneamente” (p.97) e, pode-se supor, repugnava-lhe a ausência de passividade na esposa, passividade esta encontrada em Lídia. Ao mesmo tempo, o que o atraía em Joana era o caráter duro e um tanto insensível, como sendo o próprio caráter de Otávio refletido por ela. Enquanto que Lídia era como “mulheres ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, aquela força, a unidade da fraqueza” (p.150). É possível dizer, então, que quando Joana abraça Otávio, esquecida do propósito de se separar dele, sente-se “tristemente uma mulher feliz” (p.118) porque, nesse instante, torna-se como essas mulheres: felizes por se submeterem ao desejo do homem, mas, simultaneamente, triste por abrir mão de seu próprio desejo de liberdade e não submissão. O fato de não ter tido tardes de costuras, como Lídia, e, portanto, não ter seguido um modelo de “dona de casa”, faz com que Joana questione se isso, de fato, a colocava abaixo desse lugar do feminino social: “põe, põe, não põe, põe não põe” (p.157).

Por não se sentir entregue na relação amorosa com o marido, nem com o destino de mulher traçado, revela a Lídia: “tenho certeza de que ainda não casei...” (p.159), isto é, vive o paradoxo de ser casada e, ao mesmo tempo, não ser. A contradição de Joana, que embora casada não se sentia como se o fosse, também é revelada pelo olhar de Lídia que percebe o amor na protagonista não era capaz de abrigar nem a Joana mesma, ser inexperiente e intocado como uma virgem. Se Joana não era uma esposa exemplar para os moldes da época (dona de casa e mãe), também não era do ponto de vista afetivo: podia ser confundida com uma virgem que jamais fora tocada pelo amor e pelo corpo de um homem.

Joana, ao imaginar uma criança em seus braços, descreve-o: “O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, esse apaziguamento de suficiência que deixam o

rosto plácido, longínquo” (p. 167). A antítese presente nessa passagem, “tristeza” e “felicidade”, parece remeter ao lugar de mãe almejado por Joana. Este traria uma felicidade, que é triste, contudo, por ela estar se submetendo ao lugar que dela se esperava. Portanto, uma mesma imagem contraditória, ao se repetir na obra, pode abrir-se a sentidos diversos.

Ao se recordar da infância, do internato e da casa dos tios, Joana conclui que “um simples olhar esgotaria tudo”, embora todos os capítulos do romance tenham menções a respeito de seu passado infantil. Os “blocos fechados”, os supostos ciclos de vida terminados não passam de ilusão, de uma falácia, já que eles não se fecham na narração: vão se repetindo e sendo rememorados pela personagem. Pode-se dizer, pois, que os ciclos são paradoxalmente fechados: as fases de vida não continuam (se fechando), porém, a insistência do passado infantil na idade adulta da protagonista revela uma abertura, uma continuação do vivido, mesmo que apenas na rememoração. A estrutura narrativa caminha para essa mesma abertura no final, dada pela indeterminação de uma viagem sem destino.

No capítulo “O abrigo no homem”, quando Joana pergunta ao amante: “quando eu invento palavras...Quando eu minto, você sente que eu não minto?” (p. 180), “criar” aparece como sinônimo de “mentir”. Mentir é, ao mesmo tempo, dizer a verdade. É a verdade da criação, do que só vem a ser por meio da palavra e, portanto, é verdadeiro. O amante, ao lado de Joana, sentia que “a plenitude enchia-o tão grande como um vazio e sua angústia era da limpidez do largo espaço acima das águas” (p. 182). Aqui, a plenitude e o vazio aparecem como equivalentes, já que tanto um quanto o outro são capazes de “se encher”.

É possível dizer, então, que os paradoxos, assim como assinalara Guimarães Rosa, tentam dizer aquilo que não tem nome e não consegue se expressar de outra forma.

3.3 - Como se...

A experiência vivida pela protagonista, além de ser representada (construída?) por

metáforas e paradoxos, é também marcada por comparações diretas que tentam, por alusão, dizer o que se sente, o que se vive. Outra marca expressiva da impossibilidade de dizer o real, embora tentando representá-lo, é o uso do “como se” – recurso utilizado inúmeras vezes na narrativa. Esse “como se”, mas que não é, ilustra apenas um vestígio que não é exatamente “a coisa”, mas uma analogia a ela. No universo clariceano, onde a certeza da escrita é colocada em xeque, o “como se” substitui o “é”, pois nada pode ser dito de maneira incisiva e definitiva, apenas aludida. A marca da comparação estabelece, assim, o jogo contrastivo entre o ser e o que dele é possível dizer, anunciando sempre dois planos: um sintático e um outro, em certa medida, existencial. O que resta é uma lacuna entre o que existe como real e o que a linguagem é capaz de abarcar, “como se” ela fosse mais do que pode ser. Comparar é reconhecer-se, em algum limite, impotente. Esse “como se” indica essa impotência do dizer, o desamparo da linguagem.

Não se pretende, porém, desenvolver aqui um estudo aprofundado dessa expressão, a exemplo do que fez Hans Vaihinger ao se debruçar sobre a obra kantiana para, então, escrever sua *Filosofia do como se (Die Philosophie des Als Ob)*. Nela, “interpreta a recorrente fórmula *como se (als ob)* como sendo a expressão lingüística de uma modalidade específica de juízo”¹¹⁹, o qual ele chama “de juízo ficcional”. Para tal análise, Vaihinger empreende, em centenas de páginas, um exaustivo levantamento do recurso de Kant a esse “artifício”. Todavia, é preciso atentar para o fato de Kant – assim como Clarice – não ter “um vocabulário fixo, e os termos que usa vão sendo criados ou estabelecidos no seu sentido à medida que o próprio pensamento neles e através deles se vai exercendo”.¹²⁰ Salvaguardando as devidas proporções entre os escritos kantianos e clariceanos,¹²¹ é possível notar que em

¹¹⁹ SANTOS, Leonel Ribeiro. “Hans Vaihinger: o Kantismo como um Ficcionalismo?”. In: *Kant: Posteridade e Atualidade – Colóquio Internacional*. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2004, p. 522.

¹²⁰ Idem. Ibidem.

¹²¹ Plínio W. Prado Jr. estabelece uma relação entre Clarice Lispector, Kant e o Sublime. Segundo o ensaísta, a escrita não se situa ao nível fatural, do que é, mas ao nível ontológico disso que dá a ser, ao nível da “inominável

ambos o “como se” aparece ligado à ideia de ficção ou representação (ainda que de maneira problemática, segundo Vaihinger, no caso de Kant), não sendo possível, no entanto, desenvolver uma teoria a respeito da utilização de tal “artifício”. O que se propõe, neste momento do trabalho, é o levantamento de algumas construções clariceanas embasadas na expressão “como se”. Este pode ser considerado um indício da dificuldade de equivalência entre palavra e experiência vivida, mas serve, paradoxalmente, como um recurso capaz de expressar o que se quer “como se” houvesse tal equivalência.

Desde o primeiro capítulo do romance clariceano, há construções frasais que apresentam o “como se”, ou, pelo menos, comparações diretas marcadas apenas pelo “como”. A menina-Joana sentia “*como se* estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente” (p.11), o que pode supor a proximidade do cheiro de terra no nariz da menina; observava as coisas “cheias de pressa *como* uma chaleira a ferver” (idem), sendo a chaleira, imagem concreta, uma alusão ao estado de efervescência da personagem. Ela queria aspirar as pessoas “*como* o aspirador de pó” (p.12) e, como já foi analisado, tal comparação demonstra o quanto a menina precisava do outro para se constituir como sujeito social, pois seria no ato de aspirar as pessoas que conseguiria incorporar seus valores e crenças, semelhante a um banquete antropofágico.

Depois da morte do pai, Joana, ao ser recebida pela tia, descreve a língua e a boca desta como sendo “moles e mornas *como* a de um cachorro” (p.38), tal comparação além de tentar expressar a consistência dos beijos; língua, também, tenta desqualificar a tia que parecia um bicho descontrolado. A mesma desqualificação é encontrada na descrição dos seios da tia, profundos e comparados a um objeto (saco): “podia-se meter a mão *como* dentro de um saco”

força criadora”. O dilema clariceano de dizer o indizível, de dar forma ao indeterminável por meio de frases ou palavras é também a questão de toda a estética do sublime e Kant foi o primeiro a elaborar filosoficamente os princípios paradoxais de tal estética. O sublime, sendo um sentimento ambivalente e contraditório, causa um prazer conflituoso que Kant chamou de “prazer negativo”, o qual a imaginação não é capaz de pôr em forma ou apresentar e, portanto, esse fracasso da imaginação só obtém êxito por meio de alusões. (PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate do Males*. Campinas, (9):21-29, 1989).

(idem). Fugindo da presença da parenta, a menina encontra abrigo na praia e sente a água do mar entre os dedos escapulindo “*como* um bicho transparente” (p.40). Pegou a água do mar nas mãos que ia escorrendo “*como se* nunca tivesse conhecido a aguinha” (idem). Interessante perceber que, embora a água também pareça um “bichinho”, ela é mais acolhedora e causa mais encantamento na protagonista do que os beijos da tia. Na praia, a menina pensava na morte do pai, e o pensamento vinha sem medo “calado embaixo do sol *como* a areia branca” (p. 41). Conclui que o “pai morrerá *como* o mar é fundo! O pai morrerá *como* não se vê o fundo do mar” (idem). A morte, portanto, é infinita, não pode ser vista em sua profundidade nem no seu fim, assim como o mar, enorme e invencível.

A tia, depois de ver Joana roubar o livro e, então, descrevendo o fato ao marido, caracteriza a menina “*como* um pequeno demônio (...) sempre calada, *como se* não precisasse de ninguém” (p.52). Era como um demônio, mas não era um demônio, embora apresentasse características que a tia considerava demoníacas; era como se não precisasse de ninguém, mas, no fundo, precisava.

A pequena Joana, na narrativa da infância, sentia que amava o professor, “*como se* ela mesma fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse” (p.58), dada a vulnerabilidade em que se encontrava diante do homem. Este a olhava “*como se* Joana não fosse senão sua amiguinha”(p.59), mas, nas verdade, ela não era uma amiguinha apenas, era a promessa de juventude diante do professor. Joana sente, ao olhar para ele e a esposa, que era apenas uma menina diante de olhares adultos. Aquele aposento torna-se estranho para ela, “*como se* nunca tivessem nele pisado, *como se* fosse uma reminiscência” (p.63), provavelmente porque a comunhão com o mestre acabara; ela sente uma vertigem, “rápida *como* um redemoinho” (p.64), de tal incontável que era. Sente que acabaria por despertar a fúria nos dois, “*como* a chuva que rebenta” (idem) e foge para a praia. No mar, ela “bebeu água com os olhos

fechados *como se* fosse vinho sangrento e glorioso vinho, o sangue de Deus” (p.65). Joana parece purificar-se com a água – o sangue de Deus – como um rito de passagem: é nesse momento, ao abandonar a casa do professor e procurar consolo na praia, que a menina percebe seu desamparo e suas transformações.

Esse “ritual” nas águas será repetido no internato, quando Joana mergulha na banheira “*como* no mar. (...) Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível *como* um ritual. A água cobre seu corpo. (...) Mas o que houve? Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (p.69). No quarto do internato, Joana se ajoelha, “nua *como* um animal” e com sua alma “se desesperando *como* só o corpo de uma virgem pode se desesperar” (p.71), sentindo-se “*como* uma corça na planície” (idem) e em uma felicidade “alta e pura *como* um céu de verão” (p.75).

No capítulo “o passeio de Joana”, em conversa com o marido, sente-se “*como* madeira” e a vida viria “*como* uma onda de sangue” para molhá-la, era “quase *como* sentir o tempo fora de si mesma” (p.34). A alusão criada a partir da madeira, remete a uma Joana dura e seca, praticamente morta e necessitando de uma “onda de sangue” para molhar suas ranhuras e lhe dar vida. Além do seu corpo seco de madeira, as conversas com o Otávio também eram sem vida, se jogava um pensamento no marido, para estabelecer um diálogo, era “*como se* ela tivesse jogado uma brasa”, e as palavras logo se transformavam em cinzas. Respirava, e aquilo “que nela pedia água restava tenso e rígido *como* quem espera de olhos vedados pelo tiro (p.35).

Inúmeras descrições com a expressão “como se” também aparecem no capítulo “O casamento”. Perdida em seu próprio devaneio, enquanto ia buscar um livro na estante, a protagonista se vê em uma escadaria sendo observada por algumas pessoas, cena que supõe o dia do casamento. Refletia: “apesar de tudo a impressão continuava querendo ir para frente, *como se* o principal estivesse além da escadaria”(p. 111) e sentia um quebrantamento no

coração, “*como se* ele fosse de uma massa mole”(idem). Aqui, tem-se novamente a imagem do coração como uma massa mole, fácil de ser deixar tocar, diferente da Joana dura diante da amante do marido. Pegando o livro na estante, sentou-se em uma cadeira “sem comodidade, *como se* devesse partir a um instante” (p.113), porque, de fato, seu intento era abandonar o marido e seu gesto já denunciava isso. Acabou não partindo ainda, ficou a observar o marido que, ao interromper o que escrevia, “olhou-a aterrorizado, *como se* ela lhe tivesse jogado alguma coisa” (p.144). Percebe-se, portanto, que a narrativa é ficcionalizada pela expressão “como se”, pela qual nunca se dá exatamente o vivido, mas é “como se” fosse. Não há uma adequação entre expressão e realidade, mas apenas movimentos alusivos ou analógicos de aproximação.

A primeira vez em que Otávio viu Joana, por exemplo, ela estava alisando a barriga de uma cadela grávida “*como se* ambas formasse um só bloco sem descontinuidade” (p.96). Otávio, tendo conversado com a protagonista, sentiu-se “*como* depois de uma confissão, *como se* tivesse dito àquela estranha toda a sua vida (...), *como se* ela tivesse escutado e rissido depois (p. 102), o que aponta para o domínio da protagonista desde o primeiro encontro do casal. Enquanto beijava Joana, o sentimento da moça não podia ser expresso por palavras (desamparo da linguagem nesse momento), ela “ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta, *como* um grito, que lhe subia no peito até entontecer a cabeça” (p.103), isto é, as grandes descobertas e sensações da personagem não encontram na palavra uma representação. Mesmo depois do beijo, fora tocada de tal forma que não encontra ainda como expressar o vivido, tendo que se valer do “como se” novamente: ao pensar em Otávio, tinha uma respiração cuidadosa “*como se* o ar fizesse mal (...) *como se* dentro dela não houve lugar para o ar” (p.104) e, apesar do que sentia, evitava vê-lo “*como se* sua presença fosse dispensável” (idem). Sentia-se saciada e feliz, mas, ao mesmo tempo, era “*como se* apesar de tudo restasse terras ainda não molhadas” (idem). Chorou “*como se* essa fosse a solução”

(p.106).

No momento da “entrega”, diante de Otávio dormente, Joana sente essa inspiração e fala “palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria gente.” (p. 147). Embora as comparações não deem conta de expressar o vivido com exatidão, são elas que possibilitam a narração. A noção de “palavras vindas antes da linguagem” corrobora o que foi dito até aqui a respeito de uma língua feminina (caos) na escrita clariceana, palavras ainda não submetidas a uma lei que as organize.

Comparar também sinaliza tanto a procura na instabilidade e impermanência, quanto um resguardo das certezas. Dizer que algo “é” implica comprometer-se com uma definição, expor-se na identidade sempre vacilante dos seres do mundo. O desamparo, que as comparações denunciam e revelam, pelo mesmo procedimento estilístico, conhece uma cautela da linguagem, um modo hesitante e, paradoxalmente, protegido de representação, porque, assim como Joana, o sentir também é impossuído pela linguagem. As imagens criadas por tais comparações “não podem aspirar à verdade, não diz o que é e sim o que poderia ser”¹²². Cada expressão criada contém sua pluralidade de significados, sem quebrar, no entanto, a unidade significativa de cada palavra, isto é, sem deixar de ser o que é: dois elementos são comparados para que haja uma terceira imagem que ainda não é.

¹²² PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.38.

4. Considerações finais: desamparo, a condição de todos

*Agora eu conheço esse grande susto de estar viva,
tendo como único amparo o desamparo de estar viva.
(Clarice Lispector, in A Descoberta do mundo, 1999)*

*O romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais
do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo
(Geog Lukács, in A teoria do romance, 2009)*

Em texto de 1917, “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”, Freud apresenta alguns fatores que levaram a humanidade a tomar consciência de seu estar no mundo. Descreve como o narcisismo universal do ser humano sofreu o que ele chamou de “três feridas narcísicas”, capazes de evidenciar o desamparo em que todos se encontram. O primeiro golpe rumo à destruição narcisista do homem se dá com a descoberta de que a Terra não é o centro do universo, o que ocorre a partir dos estudos de Copérnico, no século XVIII: o homem, que antes acreditava habitar um planeta dominante/central e, portanto, também se considerando o dominador do universo, vê-se desamparado ao verificar sua descentralização, já que a Terra perdeu seu *status* de centro e passou a ser apenas um planeta periférico em torno do Sol. Segundo o psicanalista, essa consciência atingiu o amor-próprio do ser humano que se viu ferido pelo que ele chamou de o *golpe cosmológico*. A segunda ferida, de cunho *biológico*, deu-se a partir das pesquisas de Charles Darwin. Daí em diante, o homem passa a ser considerado mais um animal, sem qualquer superioridade em relação a este. Se antes a humanidade criara um abismo entre ela e os animais, atribuindo a si mesma uma alma imortal e uma ascendência divina, agora o sujeito se vê aniquilado em suas presunções, decaído de seu reino, tendo-lhe sido revelada sua bestialidade. O terceiro golpe narcisista, segundo Freud, seria o *psicológico*: mesmo humilhado em sua condição cosmológica e biológica, o homem ainda seria capaz de se sentir superior dentro de sua própria mente e, por meio da consciência, o ego sentir-se-ia seguro e dominante do seu próprio universo psíquico, porém, a psicanálise vem ensinar que os processos mentais são inconscientes e só chegam ao ego de maneira

incompleta, pelo que se conclui, portanto, que “o ego não é o senhor da sua própria casa.”¹²³

Tais “feridas narcísicas” apontam para a consciência de que a humanidade é desamparada, muito diferente do discurso do homem clássico, homogêneo e perfeito, tão bem delimitado no universo epopeico. O mundo, a partir desse prisma, é visto como impreciso e sem certezas imutáveis. A forma romanesca, de acordo com Luckács, em *A teoria do romance*, “é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”¹²⁴ e, como tem sido sugerido desde o início deste trabalho, a personagem Joana e a construção do romance clariceano confluem com esse universo de desamparo do mundo sistematizado por Freud, entre outros pensadores dos séculos XVIII e XIX.

O descontínuo, o fora dos trilhos, o heterogêneo e a imprecisão presentes no mundo moderno se consubstanciará no gênero romance já que este, em sua forma interna, é “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”¹²⁵, em crise com suas próprias certezas. A solidão seria uma consequência dessa busca e o romance uma “expressão desse desabrigo”¹²⁶, desabrigo vivido pelo homem que não mais tem a ilusão de estar em um mundo perfeito e bem acabado.

A solidão, a imprecisão, a incompreensão e a felicidade conflituosa de Joana têm sido demonstradas até aqui. O desamparo da personagem e da própria linguagem que o narra converge com o drama do homem golpeado em seu amor próprio, sem deuses ou verdades que lhe garantam a segurança. Nas palavras de Luckács, ser homem, nesse mundo novo, significa ser solitário. Afirma, ainda, que cada um nascerá da solidão insuportável e nela se encontrará em meio a outros solitários, sendo, assim, precipitado ao trágico isolamento. Segundo ele, a solidão é trágica e paradoxal, pois “a alma que se fez a si mesma destino pode

¹²³ FREUD, Sigmund. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. Obras Completas. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 52

¹²⁴ LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2009, p. 14.

¹²⁵ Idem, p. 82.

¹²⁶ Idem, p. 38.

ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros”.¹²⁷ A linguagem desse homem exilado em si mesmo será lírica e monológica, sendo essa solidude o “tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade.”¹²⁸

As palavras do teórico acerca da teoria do romance corrobora o que foi analisado sobre a heroína clariceana até então. O paradoxo encontrado na história da protagonista conflui com o discurso luckacsiano a respeito do sujeito moderno: “a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto à inevitabilidade que a imprescindibilidade igualmente relativas de tais vínculos”.¹²⁹ Logo, embora a heroína de *Perto do coração selvagem* busque a solidão, a necessidade de vínculos também fora uma busca inevitável e, na maior parte do tempo, tais ligações não foram estabelecidas satisfatoriamente.

De acordo com Luckács, “a intenção determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente”.¹³⁰ Assim, “o suplício de Tântalo” de Joana, como apontara Candido, assemelha-se com a marca típica do herói romanesco luckacsiano. Na busca de Joana, os caminhos não são definidos, assim como ela também não o é. Portanto, a estrutura do romance acompanha essa inexatidão. De acordo com Luckács, a composição de um romance “é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada”,¹³¹ é a forma da aventura da interioridade da história da alma que quer conhecer a si mesma e buscar aventuras.

É relevante lembrar que o romance de Clarice Lispector é composto de dezenove capítulos, separados em Primeira e Segunda Parte. Entretanto, as experiências da infância e idade adulta não são narradas linearmente, ou seja, não são contínuas, mas sim intercaladas:

¹²⁷ Idem, p. 43.

¹²⁸ Idem. Ibidem.

¹²⁹ Idem, p. 47.

¹³⁰ Idem, p. 60.

depois do primeiro capítulo “O pai...”, onde pode ser lida a mais tenra infância da personagem em companhia paterna, vem o segundo capítulo “O dia de Joana”, no qual podem ser lidas suas reflexões acerca do mal, estando a heroína já adulta e casada; o terceiro capítulo “...Um dia...” retorna à infância de Joana e às lembranças do pai para, em seguida, no quarto, em “O passeio de Joana”, ter-se a narração de sua vida adulta novamente. O quinto capítulo “...A tia...” narra a morte do pai de Joana e seu encontro com a tia, com quem iria morar e, em seguida, “As alegrias de Joana” refere-se à idade adulta. O sétimo capítulo, “...O banho..”, retorna à infância e início da adolescência. Pelo próprio arranjo dos capítulos, é possível dizer que há uma descontinuidade na narração que é entrecortada por passagens da infância durante a história de sua vida adulta. A infância parece ser um período sem começo ou fim, como sugerem os nomes dos capítulos: são iniciados e finalizados por reticências, marca de que não há um início ou um término determinados. A narração da vida infantil da personagem parece ligar as experiências adultas e, na descontinuidade da narração, há uma busca da continuidade do que fora vivido.

Além da estrutura do romance ser descontinuo, a narrativa clariceana dialoga com a noção de desamparo trazida por Freud no que tange a insuficiência da linguagem em expressar o vivido e também no que se refere à ausência de um Deus consolador. Para o psicanalista, permanece no homem o anseio pelos deuses que, como foi visto, substituiriam a imagem do pai protetor nos adultos psiquicamente infantilizados. Eles “mantém sua tríplice missão: exorcizar os terrores da natureza, reconciliar os homens com a crueldade do Destino (...) e compensá-los pelos sofrimentos e provações que uma vida civilizada em comum lhe impôs”.¹³² A personagem clariceana, no entanto, mesmo quando busca a Deus, tem a consciência de que rezar seria como usar doses de morfina, seria o vício e não a solução. Seu anseio por Deus é racionalizado e superado, confluindo com as palavras freudianas: “um

¹³¹ Idem, p. 85.

¹³² FREUD, op. cit., p. 26.

homem que passou dezenas de anos tomando pílulas soporíferas, evidentemente fica incapaz de dormir se lhe tiram sua pílula. Que o efeito das consolações religiosas pode ser assemelhado ao de um narcótico é fato”.¹³³

Em momento de solidão, a narradora parece envolver o leitor, buscando nele amparo e, simultaneamente, colocando-o no mesmo estado em que ela se encontra, quando declara: “Vamos chorar juntos, baixinho. Por ter sofrido e continuar tão docemente (...). Mas agora já é desejo de poesia, isso eu confesso, Deus. Durmamos de mãos dadas. Durmamos sobre Deus e o mistério, nave quieta e frágil flutuando sobre o mar” (p. 22). Em outra passagem, no entanto, a inexistência de Deus torna-se uma verdade para a narradora: “Oh, Deus. Isso, sim, isso: se existisse Deus, é que ele teria desertado daquele mundo subitamente, excessivamente limpo” (p.33). Enquanto que para a protagonista a existência ou não de Deus pouco importa para solucionar sua situação, é possível verificar no discurso da tia de Joana inúmeros “Oh meu Deus” ou “Valha-me Deus”, evocações de uma força superior, e não apenas interjeições. Ao chamar Joana de “pequeno demônio”, enquanto narrava o roubo ao esposo, a tia da menina apresenta em sua fala um tipo de oração “Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido” (p.52). O discurso religioso também pode ser lido nas palavras do tio “se meu irmão fosse vivo não hesitaria em matricular Joana num internato, depois de vê-la roubar...Logo esse pecado, um do que mais ofendem a Deus” (p.53). Pelas palavras da tia, Joana é considerada um “bicho estranho, sem amigo e sem Deus – que me perdoe” (idem).

Nos capítulos seguintes, contudo, a protagonista evoca Deus ao descobrir na chuva o que chamou de “milagre partido em estrelas”, estrelas que desejava alcançar com a ajuda divina: “Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las” (p.70). Sente-se solta no mundo, “além da terra, do mundo, do tempo, de Deus”. Em

¹³³ Idem, p. 57

outra passagem, negava a divindade novamente: “E era tão perfeito o momento que eu nada temia nem agradecia e não caía na ideia de Deus” (p.76).

Como o próprio Otávio irá dizer, “a tragédia moderna é a procura vã de adaptação do homem ao estado de coisas que ele criou” (p.129), isto é, sendo a religião uma construção social, o homem, tendo que se adaptar a esse estado de coisas criado para e pela civilização, vive sua tragédia pessoal diante das proibições ou pecados. As reflexões de Otávio sobre Deus revelam sua racionalidade e não aceitação do modelo divino que conhece; no entanto, permanece ligado a esses valores que fazem parte da cultura dominante:

Se quanto mais evoluído o homem, mais procura sintetizar, abstrair e estabelecer princípios e lei para sua vida, como poderia Deus – em qualquer acepção, mesmo na do Deus consciente das religiões – não ter leis absolutas pela sua própria perfeição? Um Deus dotado de livre arbítrio é menor que um deus de uma só lei. A perfeição de Deus prova-se mais na impossibilidade do milagre do que na sua possibilidade. Fazer milagres para um Deus humanizado das religiões, é ser injusto – milhares de pessoas precisam igualmente e ao mesmo tempo desse milagre (...) a idéia da existência de um Deus consciente nos torna horripelantemente insatisfeitos.” (p.131)

Embora haja um discurso religioso partindo dos outros personagens, a ideia de Deus para Joana é imprecisa, indefinida, sem uma opinião fechada e conclusiva, como todos os seus pensamentos, nos quais ela não se apegava, transitando sempre de uma verdade a outra. “Seu corpo nunca precisara de ninguém, era livre. Pois se ela andava pelas ruas, abolira Deus, o mundo, tudo” (p. 205), não se enquadra nos moldes freudianos de uma adulta infantilizada que necessita de Deus para amá-la e ampará-la, pelo contrário, escolhe a solidão e o desamparo: “andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças” (p.210).

Como foi assinalado no início deste estudo, a protagonista apresenta-se como ser solitário, sem contorno sociais definidos e marcada pela imprecisão. Mesmo quando busca respostas, apoio e amparo na relação com os outros, volta de mão vazias. O mesmo estado de desamparo vivido por Joana também foi observado na escrita clariceana: assim como a

heroína não consegue expressar o que sente e não encontra apoio nas palavras, nas pessoas ou em Deus, Clarice Lispector apresenta o drama da linguagem que se estabelece pela falta de garantias de conseguir expressar o sentir pelo dizer. Paradoxalmente, ao dizer que é impossível dizer, tal impossibilidade está sendo dita; se a escrita, as pessoas ou mesmo Deus não são capazes de amparar, ainda assim estão presentes como uma “possibilidade de”, mesmo que ilusória.

O final do romance, uma viagem de navio da qual pouco é dito, indica não só a abertura e imprecisão de Joana, mas também a viagem da escrita clariceana que se inaugura com esse primeiro romance. Percorrido o caminho de Joana, foi possível perceber algumas nuances da condição humana reveladas em sua história e reflexões: o desamparo, a solidão, o afã pela liberdade, o paradoxo de deixar-se levar e ao mesmo tempo tentar dominar a si mesma; a precariedade da linguagem que procura a palavra exata para se expressar e não a encontra. A protagonista clariceana aponta para um mundo de desamparo, condição humana por excelência.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulina, 1992.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BRACK, Cristina G. *Experiência narrativa e estrutura narrativa. Um estudo da relação entre ambos em Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BUENO, Francisco da Silva. *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*. 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1968.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Lucio. “Perto do Coração Selvagem”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, março 1944.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. “A impossibilidade da escrita feminina”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, (4): p. 30-41, 1985.
- CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- DOUGLASS, Ellen H. “A busca feminista em *Perto do Coração Selvagem*”. In: GOTLIB, Nádya Batella (org.) *A mulher na literatura*. Vol.II. Belo Horizonte: UFMG, 1990, p.71-79.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. “Os instintos e suas vicissitudes” (1915). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIV.
- _____. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise” (1917). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII.
- _____. “O estranho” (1919). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII.
- _____. “Além do Princípio de prazer” (1920). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVIII.
- _____. “O ego e o Id” (1923). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIX.

_____. “O futuro de uma ilusão” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI.

_____. “O mal-estar na Civilização” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. XXI.

_____. “Feminilidade” (1933[1932]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXII.

_____. “Moisés e o monoteísmo” (1939[1934-1938]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXIII.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

JOCHELOVITCH, Sandra. “Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais”. In: *Textos e representações sociais*. Petrópolis: Vozes. s/d.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geral Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do Outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.

KELH. Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LINHARES, Temístocles. “Do estético ao eterno – Cap. II”. In: *História Crítica do Romance Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987, vol. III, pp. 413-414.

LINS, Alvaro. *Os mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 5º milheiro.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCKÀCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2009.

LUZ, Madel Therezinha. “O lar e a maternidade: instituições políticas”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Vol. 1. Tradução Denise Bottmann. Cosac Naify, 2009.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra. “A hora e vez de Augusto Matraga ou *De como alguém se torna o que se é*”. In: Revista Literatura e Sociedade do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Número 10. São Paulo, 2007/2008

ISSN 1413-2982, pp.80-97.

MILLIET, Sergio. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. Vol. II. 2ºed. São Paulo: Martins, 1981.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. In: *Remate dos Males*. Campinas (9):153-160, 1989.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Antonio Carlos Braga, Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, São Paulo: Escala.

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

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”. In: *Revista Remate dos Males*, Campinas, (9): 95-105, 1989.

PAZ, Octavio. *Signos de rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PELEGRINO, Hélio. “Pacto edípico e pacto social”. Folhetim/Folha de São Paulo, 11 de setembro de 1983.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.

PESSANHA, José Américo. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Revista Remate dos Males*, Campinas, (9), 1989. pp 181-198.

PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”*. 2ª ed. Osasco: Edifício, 2008.

PONTIERI, Regina. “Os tantos outro que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. In: *Revista Vozes*, n.4, julho-agosto 1994 – Ano 88 – Volume 88.

PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate do Males*. Campinas, (9):21-29, 1989.

RABATÉ, Jean-Michel. “O estranhamento de uma língua”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naif, 2009, vol. 1.

ROMANI, Jacqueline Pitanguy de. “Mulher: natureza e sociedade”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal. 1982.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

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

_____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Leonel Ribeiro. “Hans Vaihinger: o Kantismo como um Ficcionalismo?”. In: *Kant: Posteridade e Atualidade – Colóquio Internacional*. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2004.

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

SELEME, Maria Helena. “Mais aquém da regularidade”. In: *Revista Boletim Formação em Psicanálise*, Ano X -Volume X, Janeiro-Dezembro de 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz: exposta em 50 máximas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAL, Catarina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.

TESTA, Enrico. “Um, nenhum e sem mil”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. Cosac Naify, 2009, vol. 1.

WALDMAN, Berta. *Entre Passos e rastros: presença judaica na Literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003. (Estudos; 191).