

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ELIANA JUNKO TAKARA

Uma leitura comparada de *Perto do coração selvagem* e
Um retrato do artista quando jovem à luz do *Bildungsroman*

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T1361 Takara, Eliana Junko
Uma leitura comparada de Perto do coração selvagem e Um retrato do artista quando jovem à luz do Bildungsroman / Eliana Junko Takara; orientador Marcus Vinicius Mazzari - São Paulo, 2022.
165 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. romance de formação. 2. Goethe. 3. James Joyce. 4. Clarice Lispector. 5. Künstlerroman. I. Mazzari, Marcus Vinicius, orient. II. Título.

TAKARA, Eliana J. Uma leitura comparada de *Perto do coração selvagem* e *Um retrato do artista quando jovem* à luz do *Bildungsroman*.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

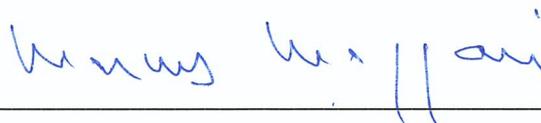
Julgamento: _____

Assinatura: _____

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Eliana Junko Takara****Data da defesa: 05 / 10 / 2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29/11/2022.



(Assinatura do (a) orientador (a))

Dedico esta dissertação à memória de minha mãe, à minha irmã e ao meu companheiro.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Luiza, pelo apoio, carinho e compreensão mesmo nas horas mais difíceis.

Ao meu companheiro, Júlio César, pelo apoio, estímulo e compreensão.

Às amigas, tanto as de longa data como as mais recentes, em nada triviais, pelo apoio constante: Vitória Miki, Denise Fonseca, Eliana Urabayashi, Regina Brandão, Barbara Borges e Jéssica Ferraz. Dizia Virginia Woolf que a vida é “árdua, difícil, uma luta perpétua [...] requer coragem e força gigantescas e, criaturas da ilusão como somos, ela requer confiança em si mesmo. Sem autoconfiança, somos como bebês no berço.” Agradeço, portanto, por me alimentarem de coragem ao longo dessa jornada.

Às queridas Cláudia Agnelli e Carol Sucheuski, agradeço especialmente pelo apoio emocional e pela revisão atenta do texto.

À querida Irene Bitinas pela amizade iniciada ao vivo e amadurecida virtualmente. Pela companhia constante durante o solitário período de pesquisa e pela iniciação na língua alemã.

Ao professor Marcus Mazzari pela amizade e compreensão, pela generosidade infinita e pelo compartilhamento da erudição, pelos passeios descontraídos pelo campus e pela confiança em minha trajetória formativa.

À professora Cristina Pietrarroia pela constante inspiração.

À Edusp e ao professor Plínio Martins pelo apoio e compreensão.

Às professoras Wilma Patricia Maas e Monalisa Teixeira pela generosa orientação durante a banca de qualificação.

À equipe da secretaria do departamento de Teoria Literária pelo auxílio e atenção.

RESUMO

A pesquisa propõe uma leitura comparada de *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e *Um retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, à luz do conceito do *Bildungsroman* (romance de formação). Tomando como referência o romance paradigmático de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a dissertação busca analisar os fios condutores das trajetórias de Joana e de Stephen Dedalus, retrazando os caminhos e descaminhos percorridos em suas respectivas trajetórias artísticas. O romance de formação feminino, presente tanto no romance goethiano quanto no romance de Clarice Lispector, também faz parte do escopo do estudo.

PALAVRAS-CHAVE: romance de formação, Goethe, James Joyce, Clarice Lispector

ABSTRACT

This research proposes a comparative reading of *Perto do coração selvagem* (1943), by Clarice Lispector, and *Um retrato do artista quando jovem* (1916), by James Joyce, in the light of the concept of the *Bildungsroman* (apprenticeship novel). Taking Goethe's paradigmatic novel *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* as a reference, the dissertation seeks to analyze the conducting threads in the trajectories of Joana and Stephen Dedalus, tracing the paths and detours traveled in their respective artistic careers. The novel of female formation, present both in the Goethian novel and in Clarice Lispector's novel, is also part of the study's scope.

KEY-WORDS: apprenticeship novel, Goethe, James Joyce, Clarice Lispector

Sumário

1. Introdução.....	10
2. Sobre o <i>Bildungsroman</i> (romance de formação).....	13
2.1 Um panorama das origens e características do <i>Bildungsroman</i>	13
2.2 <i>Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister</i> como obra paradigmática	21
2.3 O <i>Bildungsroman</i> como modelo de interpretação crítica.....	29
3. Sobre o <i>Bildungsroman</i> feminino	35
3.1 <i>Bildungsroman</i> feminino na obra paradigmática de Goethe: “Confissões de uma bela alma” como um predecessor.....	36
3.2 Aspectos problemáticos no <i>Bildungsroman</i> feminino: apropriação e construção teórica	50
4. O romance diferente que é <i>Perto do coração selvagem</i> : os anos de aprendizado de Joana... 55	
4.1 Particularidades formais em <i>Perto do coração selvagem</i> : a estrutura temporal e a voz narrativa.....	63
4.2 A formação artística de Joana: o ato de criação ficcional e a relação íntima com a linguagem	71
4.2.1. A invenção de histórias na vida de Joana	72
4.2.2 O protagonismo da linguagem no aprendizado do mundo: entre a indizibilidade e o fascínio da criação imagética	78
4.2.3 O improviso forjado como ideal estético: Fantasia Cromática de Bach.....	85
4.3 Através da voz dos personagens: uma busca pela identidade na formação feminina.....	87
4.4 A figura do mentor na formação de Joana	110
4.5 Dos questionamentos morais de Joana: teoria e práxis.....	113
4.6 A decisão de partir: rumo à liberdade criativa.....	118
5. <i>Um retrato do artista quando jovem</i> à luz do <i>Bildungsroman</i>	123
5.1. Um romance autobiográfico de James Joyce: a formação do espírito de um jovem artista	124
5.2. Particularidades formais em <i>Um retrato do artista quando jovem</i>	127
5.3. A <i>Bildung</i> religiosa de Stephen: a vocação transgressora.....	129
5.4. A formação artística de Stephen Dedalus	138
5.5. A partida de Stephen Dedalus: alçando voo.	146
6. Diálogo entre <i>Perto do coração selvagem</i> e <i>Um retrato do artista quando jovem</i> à luz do <i>Bildungsroman</i> : aproximações e divergências	148
7. As dimensões do “mal” na formação de Joana e de Stephen: reflexões sobre a literatura e o sacerdócio do artista	154
8. Conclusão	158
Bibliografia	161

“Je vise [j’aime] toujours, — et je crois que c’est un principe essentiel en fait de critique contemporaine, — à juger les écrivains d’après leur force initiale et en les débarrassant de ce qu’ils ont de surajouté ou d’acquis.”

Sainte-Beuve

“No fundo, existe neste globo somente um único problema, e este se chama: como se abre caminho? como se chega ao ar livre? como se rompe o casulo, para vir a ser borboleta?”

Thomas Mann

1. Introdução

A presente pesquisa dedica-se a uma leitura comparada entre dois romances, *Perto do coração selvagem* (1943), da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), e *Um retrato do artista quando jovem* (1916), do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), instigada pela relação de “batismo” entre as duas obras¹. Embora figurem como frutos de contextos histórico-social e geográfico bastante distintos, entrevê-se uma ressonância que merece nossa atenção, sendo sabido que a autora tomou emprestadas, tanto para o título quanto para a epígrafe de seu romance de estreia, palavras retiradas do romance joyceano, também de estreia. Ademais, considerando-se elementos estruturais e de conteúdo (assunto, motivos), observa-se uma afinidade entre as obras, de modo que nos pareceu conceitualmente pertinente e promissora a leitura à luz do *Bildungsroman*, isto é, romance de formação, subgênero romanesco, de origem alemã, cujo protótipo e paradigma é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795/96), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), romance composto de oito livros.

Chamamos a atenção para o fato de que, assim como o herói d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, os protagonistas dos aludidos romances de Clarice Lispector e de James Joyce apresentam, como um dos fios condutores da trajetória de formação, o desenvolvimento de uma vocação artística, tentando resgatar os caminhos e descaminhos percorridos, pelos quais representa-se o modo peculiar como eles entram em contato com o mundo e o experienciam. Assim, se para Wilhelm Meister é doce resgatar as origens de sua sensibilidade artística – descrevendo em detalhes deliciosamente pormenorizados como, durante a infância, deu-se o encontro com o teatro de marionetes –, não menos docemente, em *Perto do coração selvagem*, são recordados os dias de infância de Joana, sob cálida luz, com o pai à máquina de escrever – teria sido ele um escritor, um jornalista ou um intelectual? – e ela brincando de inventar histórias, de inventar poemas. Nessa mesma esteira, em *Um retrato do artista quando jovem*, Stephen Dedalus, ainda criança no internato, vivia dias agrídoces em que se comovia com a beleza de versos de uma cartilha, cujo propósito era simplesmente a alfabetização.

No entanto, as diferenças também devem ser consideradas a fim de se deixar ver as singularidades de cada obra, de cada projeto estético. Ao final das aventuras de aprendizado,

¹ O título e a epígrafe do romance de Clarice Lispector foram tirados de *Um retrato do artista quando jovem*, por sugestão de Lúcio Cardoso (1912-1968), poeta e amigo da autora, conforme informa correspondência de 1944. MONTERO, Teresa (org.). *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44.

em outras palavras, dos dias de conflito com o mundo estabelecido, Wilhelm Meister amadurece a ponto de abandonar a “poesia do coração”, antecipando aqui um jogo de expressões utilizado por Hegel: o herói goethiano supera as aspirações individuais de lograr aperfeiçoamento por meio da arte teatral e concilia-se com a “prosa do mundo” – no caso, aspirações que visam ao bem comum, ao progresso socioeconômico da coletividade. Wilhelm buscará, assim, uma formação profissional técnica (*Ausbildung*) para se tornar médico, episódio retratado em outro romance de Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (*Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes*)².

Não parece ser esse o caso de Stephen e Joana, pois os dois jovens insistirão, conforme discutiremos ao longo da pesquisa, na “poesia do coração”, enveredando-se pelo caminho solitário das artes desconhecidas, manter-se-ão perto do coração selvagem, encaminhando-se para serem artífices da Vida. Desse ponto de vista, aproximam-se mais da primeira versão do romance paradigmático de Goethe, conhecida como *Missão teatral de Wilhelm Meister*, em que, afirma Georg Lukács³, o foco está no “problema da relação do poeta com o mundo burguês”, representando “a libertação de uma alma poética da estreiteza prosaica e pobre do mundo burguês”. Seria possível afirmar que Stephen e Joana alcançam uma conciliação com o mundo, tal qual Wilhelm Meister em sua trajetória exemplar? O que se pode esperar, desde logo, é que, ao se adotar a luz do *Bildungsroman*, destacar-se-ão, seja em contornos mais nítidos, seja mais diluídos, os fantasmas e as forças opressoras emanadas do contexto material-histórico – chamemos assim –, que deixarão marcas indeléveis na construção da subjetividade, sobretudo no autorreconhecimento como artista burguês. Não seria exagero adiantar que esse processo se desenvolverá de modo problemático, subversivo, constantemente sob o signo da tensão reflexivo-artística.

Quanto aos impedimentos e resistências impostos pelo mundo externo em meio ao qual e contra o qual se construirá o itinerário formativo de cada um, destacamos desde já: no caso de Stephen, a opressão institucional da Igreja, do nacionalismo ufanista irlandês e da crescente miséria da família, antes abastada (e das expectativas frustradas da mãe); no caso de Joana, a opressão do papel social reservado à mulher de classe média na sociedade brasileira de valores

² Publicado em duas versões, a primeira em 1821 e a segunda em 1829. Não temos ainda no Brasil uma versão traduzida.

³ LUKÁCS, Georg. *Goethe e seu tempo*. Nélio Schneider, Ronaldo Vielmi Fortes (trads.). São Paulo: Boitempo, 2021, p. 61-62. Aqui encontramos também a informação de que, em 1785, os seis primeiros volumes de *A missão teatral de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*) já estavam prontos; no entanto, os escritos, extraviados por muito tempo, foram descobertos apenas em 1910.

judaico-cristãos patriarcalistas e, em nível mais profundo, o descompasso com os outros por conta de seu modo singular de apreensão e compreensão moral do mundo, inspirado na filosofia espinosana – se quisermos alinhá-la a um modo estabelecido de pensamento. De todo modo, trata-se de opressões que terão de desconstruir para si mesmos, uma vez que os valores sociais se acham introjetados de forma intrincada em sua consciência.

O caldo de experiência de nossos heróis poderia ser da ordem mais banal e reles não fosse a forma como chega aos leitores, com o emprego de procedimentos estilísticos e narrativos então modernos, como fluxo de consciência, discurso indireto livre, descontinuidade espaço-temporal, de modo que o próprio romance, metalinguisticamente, faz as vezes de generoso caderno de esboços linguísticos. Desse modo, temos acesso aos acontecimentos recortados arbitrariamente de suas vidas e retratados sempre com tom expressionista, o que significa dizer que a linguagem se molda para transmitir com acuidade o fluxo, a flutuação e o acento com que surgem desordenadamente emoções estéticas, sentimentos em relação a outrem, descobertas acerca de si mesmos, desejos, medos etc. Para tal composição, o foco narrativo tem papel relevante, diferindo do narrador irônico e distante d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Também em ambos os romances se observa o registro de reflexões sobre matéria abstrata (conceitos filosóficos, estéticos, morais) que, por vezes, podem aproximá-los de romances filosóficos.

Há também um elemento, a nosso ver, de fundamental importância, que corre pulsante pela história de vida dos dois aprendizes e que não se permite definir facilmente. Em *Perto do coração selvagem* aparece com frequência sob o termo “mal”, desempenhando um papel crucial para que os protagonistas possam avançar em sua formação errante e solitária, impedindo que se dobrem às pressões das convenções sociais vigentes. Assim, Stephen quase se entrega à vida clerical, mas é “salvo” pelos pecados da sensualidade e da luxúria; Joana chega a experimentar a vida conjugal, porém se “salva” graças a sua personalidade arisca, inquieta e irredutível, que ganha força através das lembranças resgatadas do prazer “pecaminoso” que sentia quando contava histórias, fazendo as colegas do orfanato rirem sofregamente⁴. Por fim, também tentamos discutir, ao cabo das reflexões suscitadas pela leitura

⁴ Essa passagem também não é ignorada por Mona Lisa B. Teixeira: “Nos momentos em que o período da vida escolar é retratado, Joana se enxerga numa posição de superioridade com relação às suas colegas: ela comanda as ações do grupo e revela ‘maturidade’ ao interpretar uma linguagem de expressões faciais, sob sua concepção, a respeito de algumas pessoas ao redor [...]”. TEIXEIRA, Mona Lisa. “A educação pela linguagem em *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*”. In: *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói*. Marcus V. Mazzari e Cecília Marks (orgs). Cotia: Ateliê Editorial, 2020, p. 483.

comparada dos romances, sobre uma possível resposta ao questionamento simples, mas de extrema agudeza, lançado por Nádya Battella Gotlib em posfácio da reedição do romance, em 2019: por que “perto” e não “dentro” do coração selvagem?

Assim, delineiam-se o itinerário e os propósitos da presente pesquisa, desenvolvida sob a premissa de que se possa abordar a leitura de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, à luz do romance de formação.

2. Sobre o *Bildungsroman* (romance de formação)

No presente capítulo, apresentamos algumas noções relativas ao *Bildungsroman* (romance de formação) que nos servem de base teórica para a articulação crítica a ser desenvolvida. Trata-se de uma seleção dos pontos que consideramos fundamentais para situar a nossa pesquisa, não havendo a pretensão de expor em profundidade ou com detalhamento a história literária desse subgênero romanesco, uma das grandes contribuições alemãs à literatura mundial.

2.1 Um panorama das origens e características do *Bildungsroman*

Visando à compreensão do conceito do romance de formação (*Bildungsroman*), consideramos importante partirmos da expressão *Bildung* no contexto da evolução político-social da Alemanha. Segundo Willi Bolle⁵, trata-se de um “conceito de alta complexidade, com extensa aplicação nos campos da pedagogia, da educação e da cultura, além de ser indispensável nas reflexões sobre o homem e a humanidade, sobre a sociedade e o Estado”. Bolle nos elucida que o termo, até meados do século XVIII, era empregado na Alemanha em seu sentido primitivo medieval, calcado sobre a “imagem” (*Bild*), designando assim a “reprodução por semelhança” e, portanto, prevalecendo o sentido de uma imitação plástica. Essa linhagem linguística de *bilden* e de *sich bilden* designava, além da formação de minerais, vegetais e animais na natureza, a própria atividade de reprodução artística. Chega-se, assim, à concepção moderna de *Bildung*, nos termos de Bolle:

O arquétipo desse fazer artístico, na tradição cristã, é o Criador, que formou o homem à sua imagem e semelhança. Na Alemanha, esse potencial cristão resistiu às tentativas de secularização e, por via do pietismo, entrou no ideário da *Aufklärung* [Iluminismo], onde se deu a migração semântica de

⁵ BOLLE, Willi. “A ideia de formação na modernidade”. In: GHIRALDELLI JR., Paulo (org.). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo/Curitiba: Cortez/Editora da Universidade Federal do Paraná, 1997, p. 14-17.

Bildung, do sentido da produção de uma forma exterior **para uma construção interior: mental, psíquica, espiritual**⁶. (grifo nosso)

Para além do pragmatismo de que se revestiu a educação que os soberanos passaram a oferecer aos súditos-cidadãos no contexto de uma Alemanha que buscava adaptar-se às necessidades suscitadas pelo Iluminismo, articularam-se na ideia de *Bildung* o sentido e o anseio por emancipação, visando à felicidade individual e coletiva, o que exige independência, liberdade, autonomia e se efetua como um autodesenvolver-se.

Já no contexto do Classicismo, do Romantismo e do Idealismo alemão, a *Bildung* e o programa de educação estética a ela associada são vislumbrados por Goethe e Friedrich Schiller como uma possível alternativa visando à emancipação político-social pacífica da burguesia e da massa popular, sem os conflitos sangüinários que acompanharam a Revolução Francesa. Depositavam, assim, grande expectativa na função política e estética do teatro que “une a formação (*Bildung*) da inteligência e do coração com o mais nobre divertimento”, aponta Schiller (apud Bolle)⁷.

Desse modo, o termo *Bildung* já se encontrava carregado desse repertório histórico-cultural quando surgiu a expressão *Bildungsroman*, que teria sido cunhada e proferida pela primeira vez por Karl Morgenstern, professor de filologia clássica da Universidade de Dorpat, em um ciclo de conferências sobre “o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos”, em 1803. Como pedra inicial do conceito, citemos sua definição paradigmática:

Nós podemos chamá-lo romance de formação, em primeiro lugar, por conta de seu assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas também, em segundo lugar, porque através dessa representação, promove-se a formação do leitor numa escala muito mais ampla do que qualquer outra espécie de romance⁸.

Georg Stanitzek (apud Maas)⁹ alerta-nos sobre a superutilização do termo *Bildungsroman* como esquema narrativo de fácil manipulação que o público crê reconhecer imediatamente. Tal familiaridade em relação ao termo talvez nos indique que o tema da formação fala diretamente ao coração de todos os homens desde que, no decurso da história da humanidade, passamos a ter a possibilidade de levá-la em consideração e de almejá-la – quando

⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ MORGENSTERN, Karl. “On the nature of the Bildungsroman”. Tobias Boes (trad. e intr.). *PMLA*, v. 14, n. 2, mar. 2009, p. 654-655 (tradução nossa).

⁹ MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 263.

do surgimento histórico do indivíduo burguês. Essa inegável força atrativa do romance de formação é ressaltada nas seguintes palavras de Marcus Mazzari:

Trata-se afinal de um termo dotado de extraordinária força sugestiva, com a mais ampla aceitação, o qual parece corresponder plenamente a uma tendência universal e, porventura, até mesmo atemporal da literatura, isto é, **pôr em cena personagens em processo de aperfeiçoamento, aprendizagem, educação, formação**¹⁰. (grifo nosso)

A essa percepção concreta do *Bildungsroman* acrescenta-se o fato de que a própria natureza do conceito, como instituição social-literária, é depositária de um histórico de projeções ideológico-discursivas, oferecendo condições favoráveis para a ampla apropriação do conceito, como observamos corriqueiramente, por exemplo, em resenhas jornalísticas sobre novos filmes ou livros em periódicos semanais de grande circulação¹¹. Um exemplo recente é o artigo publicado no *site ECA Jornalismo Júnior*¹² – gerido e desenvolvido por estudantes do curso de jornalismo da Universidade de São Paulo –, divulgando e dimensionando a popularidade do romance de formação no universo da cultura popular mundial, aliás respaldado por entrevista com Marcus Mazzari.

Trata-se de um subgênero de romance muito especial, que guarda relação com o discurso histórico em torno do gênero romance, como podemos notar na própria conceituação do romanesco de Hegel, em seu *Curso de estética*¹³:

Eles [os heróis] se encontram, **enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo**, em oposição a esta ordem subsistente e à **prosa da efetividade**, as quais lhes colocam, de todos os lados, dificuldades no caminho. [...] Particularmente os **jovens** são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as **ocupações profissionais** etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração. [...] Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são do que **os anos de aprendizado**, a educação do indivíduo na **efetividade presente**, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito

¹⁰ MAZZARI, Marcus V. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 128.

¹¹ Citamos uma resenha publicada na revista *Veja* sobre um filme francês de 2015, *Bande de Filles*. A jornalista utilizou o termo *Bildungsroman*, tendo em vista o esquema narrativo presente no filme: protagonista jovem, dificuldades de adaptação à sociedade estabelecida e experiências que induzem ao processo de aprendizagem. Assim diz: “Do *Cândido* de Voltaire ao *Grandes Esperanças* de Charles Dickens e ao *Harry Potter* de J. K. Rowling, o *Bildungsroman*, ou romance de formação, é uma forma literária e também cinematográfica consagrada”. *Veja*, v. 48, n. 18, maio 2015.

¹² Publicada em 9 de agosto de 2021, a matéria intitula-se “Romance de formação: de Wilhelm a Naruto, como amadurecemos”. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/romance-de-formacao-de-wilhelm-a-naruto-como-amadurecemos/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética, vol. II*. 1. ed. 1. reimp. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle (trads.). São Paulo: Edusp, 2014, p. 328-329.

aprende com a experiência, que ele se forma [*hineinbildet*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um **ponto de vista adequado**. (grifos nossos)

Nessas considerações de Hegel, identificam-se alguns elementos importantes, comumente associados ao *Bildungsroman* e que parecem aludir ao herói do romance de Goethe, considerada obra paradigmática, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: o jovem herói* que buscava sua formação individual, plena e harmônica, por meio de uma vida artística no teatro. Ao mesmo tempo, nutria “ideais de melhorias do mundo”, sonhando com a criação de um teatro nacional alemão que cultivasse a população; é assim que, de início, desejava e acreditava poder alcançar a distinção de sua pessoa. Opunha-se à “prosa da efetividade”, aquela que lhe estava destinada na casa paterna burguesa – a da atividade comercial –, o que o impulsionou a lançar-se no vasto mundo de novas experiências.

No intuito de revisar os princípios fundamentais a serem conscientemente mobilizados no domínio das chamadas ciências do espírito (humanidades), Hans-Georg Gadamer escreveu sobre o conceito de *Bildung* nos capítulos iniciais de sua obra intitulada *Verdade e método*. Segundo ele, na tradição do conceito de formação (*Bildung*), a ideia da “elevação à universalidade” seria um substrato central, conceito que retoma do pensamento hegeliano da *Propedêutica filosófica*¹⁴. Tratemos agora, brevemente, dos pressupostos dessa ideia, pois nos serviremos dela para compreender por que a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* foi considerada o maior expoente do *Bildungsroman* e para discutir os romances que são objeto de nossa pesquisa.

Destaca-se uma qualidade essencialmente humana, a *racionalidade*, presente em todos, em grau maior ou menor de florescimento, conforme as condições locais e históricas. Por meio desse atributo, ao ser humano é possível não se entregar às emoções e aos instintos mais imediatos e, assim, estabelecer um distanciamento analítico e reflexivo que resultaria no “sacrifício do particular”.

Outra constatação significativa relaciona-se ao “espírito histórico” de que o ser humano é dotado, em outras palavras, a sua constituição histórica. O ponto de partida está no plano sensível, na recepção imediata do mundo pelos sentidos, permitindo-lhe discernir o feio do belo ou estabelecer uma gradação qualitativa para apreciação dos elementos da natureza e do trabalho humano. Em última instância, referimo-nos aqui à formação de uma consciência

¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 14. ed. Flávio Paulo Meurer (trad.). Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014, p. 47-53.

estética, já esclarecendo, porém, que não faz parte do escopo deste estudo adentrar nas questões especializadas do juízo do gosto, campo filosófico da estética. À consciência estética junte-se a capacidade de memorização que permite avaliar comparativamente os dados sensíveis, relativizando-os, conforme as condições do passado e do presente: o ser humano tende, assim, a se constituir historicamente, é dotado de “espírito histórico”.

Tais considerações nos conduzem a esta constatação: na natureza humana estão reunidas as condições que predis põem o ser humano a, de um lado, reconhecer suas potencialidades e, de outro lado, descobrir que “não é por natureza o que deve ser”. Surgem, assim, a necessidade e o desejo irresistível de formação, impulsionando a uma busca essencialmente humana na qual o indivíduo de um novo mundo, engendrado na transição do período moderno para o contemporâneo na história ocidental, usufrui da liberdade para exercitar a racionalidade e, por meio da consciência estética e histórica, pode “reconhecer no estranho o que é próprio e perfazer o retorno a si”. Em outros termos, esse ser humano tem o potencial para aprender com a alteridade e para apreender o que há de universal em cada particularidade.

Não é de espantar, então, que a juventude seja a fase da vida comumente retratada nos romances de formação, pois é, por excelência, o momento em que a necessidade de formação se manifesta em pleno esplendor e ardor. A urgência em buscar a si mesmo para além dos domínios domésticos, ensejando viagens, o afastamento da casa dos pais, o encontro com o outro, com o diferente. São aprendizados muitas vezes dolorosos que, no conjunto, constituem-se como um rito de passagem que implicaria, ao cabo da jornada, o sacrifício do particular em busca da chamada “elevação à universalidade”.

Em sintonia com tal entendimento, quando Hegel discorre sobre o romanesco em *Curso de estética*, no trecho que destacamos anteriormente, é possível observar como se alinha com essa discussão conceitual sobre *Bildung*. No próximo capítulo de nosso estudo, observaremos como Goethe representou na trajetória de Wilhelm Meister o sacrifício do particular e como a elevação à universalidade ocorre nos caminhos e descaminhos de seu aprendizado.

Quanto à literatura especializada, se no início dos anos 1990 os estudos de Jost e Swales eram considerados a ponte para o leitor de língua portuguesa no que tange à abordagem mais atual do *Bildungsroman* fora da Alemanha, tem-se acesso a um panorama histórico-crítico muito bem organizado em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), de Wilma Patrícia Maas. Nessa obra já referencial, encontram-se reunidas e organizadas informações fundamentais sobre as origens históricas, o estabelecimento do conceito, a

constituição do paradigma literário, além de suas transformações e da recepção crítica, com base em estudos alemães.

No estudo de Maas, fundamentado na historiografia do gênero, enfoca-se o *Bildungsroman* como instituição social-literária constituída discursivamente ao longo da história em detrimento de uma concepção normativista ou classificatória que privilegia características enrijecidas insuficientes para a apreensão dessa tradição. Vejamos em linhas gerais as principais vozes em torno da gênese e do desdobramento da história do *Bildungsroman*, pois é sua historiografia que nos permite defender sua natureza “flexível”, característica essa que, se fosse ausente, inviabilizaria qualquer leitura não circunscrita à literatura alemã.

Segundo informa Maas, a concepção tradicional do *Bildungsroman* foi se desenvolvendo a partir da criação do termo pelo filólogo Karl Morgenstern, previamente citado, mantendo-se praticamente cristalizada até os anos 1980, quando houve abertura para a problematização crítica e da qual não saiu incólume o próprio estatuto paradigmático d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Desde logo, Morgenstern atrelou o gênero ao romance goethiano, citando-o como exemplar máximo que, além de oferecer ao leitor cenas, paisagens e costumes típicos da vida alemã, presta-se ao papel de veículo de expressão de um espírito de época, qual seja, o do “aperfeiçoamento universal harmônico daquilo que é autenticamente humano”.

É por meio do filósofo Wilhelm Dilthey, porém, que o *Bildungsroman* é amplamente difundido no meio discursivo intelectual-acadêmico, em 1870, através de *Das Leben Schleiermachers* [Vida de Schleiermacher], repetindo a concepção de Morgenstern, porém acrescentando a referência a uma situação específica de “isolamento da burguesia alemã em relação aos acontecimentos políticos e à ideia de coletividade”¹⁵. Assim foi se solidificando o discurso crítico em torno do *Bildungsroman* como fenômeno tipicamente alemão e, já no século XX, Melitta Gerhard, com o livro *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes ‘Wilhelm Meister’* [O romance alemão de desenvolvimento até o ‘*Wilhelm Meister*’ de Goethe] (1926), introduz no discurso crítico o romance de desenvolvimento, de categoria geral e supra-histórica. Segundo Gerhard (*apud* Maas), essa categoria estaria calcada no “significado poético simbólico do processo representado”, destacando o “impulso para a autoformação, que,

¹⁵ MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 263, p. 48.

atuando sobre o herói desde a juventude, move-o para adiante” como elemento distintivo em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o modelo constituinte do *Bildungsroman*¹⁶.

Contemporâneo de Gerhard, Ernst Ludwig Stahl complementa o conceito ao identificar como principal característica temática a “ideia do vir a ser”¹⁷ – em consonância com o pressuposto filosófico de Gadamer que comentamos anteriormente. Pode-se compreender o *Bildungsroman* como a manifestação literária da busca de superação de limitações, rumo a uma formação universal, marcada pela transição entre o individual e o universal.

Os traços levantados por esses quatro estudiosos vão se reproduzir nas concepções posteriores até que, a partir dos anos 1980, uma discussão crítica do conceito de *Bildungsroman* implicará, por exemplo, mudanças no verbete na *Literatur-Brockhaus* (edição de 1988), que passará a incluir em sua indicação bibliográfica obras consideradas revisionistas, tais como a de Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder* [Wilhelm Meister e seus irmãos]. Nessa enciclopédia (*apud* Maas), o processo de socialização do protagonista é colocado nos seguintes termos:

[...] história do aperfeiçoamento **ou deformação**, trajetória utópica ou desilusão, adaptação **ou negação ou renúncia**, ascensão **ou descensão social**, na qual se entrecruzam frequentemente vetores positivos, **negativos e aqueles que conduzem à estagnação**¹⁸. (grifos nossos)

Observa-se, portanto, um alargamento significativo do conteúdo temático abrangido no *Bildungsroman*, não se limitando a uma progressão harmônica e necessariamente positiva. Já na *Literatur Lexikon* [Enciclopédia da literatura], publicada em 1992, Georg Stanitzek preocupa-se em situar o conceito em meio ao contexto da história social e da relação entre as diferentes obras literárias¹⁹. Ele questiona se o *Bildungsroman* ainda poderia servir como modelo teórico de interpretação ou se seria uma forma esgotada no século XX; nessa mesma esteira, Franco Moretti apresenta questionamentos que abordaremos mais adiante por representarem um importante ponto de inflexão.

Assim, com a ruptura da cristalização do conceito, Jürgen Jacobs (*apud* Maas) propõe em 1989 uma definição para o *Bildungsroman* que, além de evidenciar as marcas distintivas em relação a outras formas romanescas, ressalta a generalidade e a flexibilidade com que abriga grande diversidade sob tal conceito: “obras em cujo centro esteja a história de vida de um

¹⁶ *Ibidem*, p. 49-50.

¹⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹ *Ibidem*, p. 57-58.

protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo [...] frequentemente descrito de forma reservada ou irônica”²⁰.

Antes de avançarmos à parte final deste subcapítulo, em contexto externo à germanística, vale mencionar a tipologia dos romances (romance de viagem, romance de provação, romance autobiográfico e romance de educação) que Mikhail Bakhtin elabora, conforme a construção da imagem do protagonista. Não obstante termos à disposição apenas os esboços do que pôde ser resgatado do texto bakhtiniano completo e acabado²¹, pode-se notar claramente que o autor orientava-se nesse estudo, em grande parte, pela presença ou não da representação literária do processo de formação do personagem. Isso se explica pelo fato de o romance de educação ter sido o principal objeto desse estudo e, ainda segundo os organizadores russos da recolha desses escritos, Bakhtin tinha justamente o *Wilhelm Meister* de Goethe em seu horizonte analítico.

Embora Bakhtin não conhecesse a conferência de Morgenstern²², aproximou-se muito das ideias deste ao enfatizar que, no romance de educação, as urgências individuais de um homem estão inseparavelmente ligadas às emergências históricas. Para Morgenstern, o *Bildungsroman* não dava as costas à esfera pública; antes, era um tipo de romance com potencial de captar a dimensão externa, isto é, os elementos da sociedade em que as ações se passam, enquanto o protagonista vivencia as transformações internas.

Neste estudo, entendemos o *Bildungsroman* ou romance de formação como um gênero de “estatuto híbrido entre constructo literário e projeção discursiva”²³ que, a despeito de sua origem especificamente situada no contexto alemão, é uma tradição que vem enriquecendo a interpretação e a análise de obras fora do seu contexto de origem, nos domínios da literatura comparada ou, numa dicção goethiana, da chamada *literatura mundial*.

²⁰ *Ibidem*, p. 62.

²¹ Conforme se explica nas notas dos organizadores do volume *Estética da criação verbal*, o manuscrito completo do livro *O romance de educação e a sua importância na história do realismo*, embora tenha sido entregue a uma editora, não foi publicado a tempo e acabou perdido em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, 4ª ed. Paulo Bezerra (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 440.

²² Segundo Tobias Boes, no preâmbulo de sua tradução para o inglês do discurso de Morgenstern em Dorpat, já referenciado. *Apud* MORGENSTERN, Karl. “On the nature of the Bildungsroman”, *op. cit.*, p. 648-649.

²³ MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 263.

2.2 Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como obra paradigmática

No final do século XVIII, a Europa passava por um momento histórico de grande turbulência social em virtude da Revolução Francesa e dos seus desdobramentos. Também na Alemanha, a necessidade de mudanças sociais se fez sentir, sobretudo no que diz respeito aos anseios da classe burguesa, excluída das decisões políticas a despeito da cada vez mais significativa contribuição econômica. Assim, quando Goethe publicou *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Karl Morgenstern enxergou na obra a concretização estética de um ideal de formação, cunhando a expressão *Bildungsroman*. Diante desse fundo histórico, a começar por Morgenstern e depois endossado e amplamente difundido por Dilthey, o romance goethiano foi considerado como máxima expressão ou paradigma do *Bildungsroman*.

Wilhelm Meister, filho da burguesia alemã, decide sair do conforto da casa dos pais, descontente com as limitações impostas por sua condição social, e peregrinar em busca do pleno desenvolvimento de suas potencialidades. O ideal de emancipação através do teatro, ou, mais amplamente, através da educação estética, foi acalentado por Goethe e Schiller ao longo da fase inicial de concepção d'*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*²⁴. “De fato, diante de leis que oscilam e uma religião que perdeu o poder de convicção, em que basear a moral pública de uma sociedade civilizada, senão numa formação reunindo a inteligência, as emoções e o divertimento?”²⁵ Nessa indagação-conclusão de Willi Bolle, vemos a base ideológica presente à época da concepção do romance. Esse contexto é patente na carta emblemática dirigida ao amigo e cunhado Werner – apresentado como figura antagônica que se encarregou diligentemente dos negócios da família –, na qual se explicita o ideal de formação universal buscado por Wilhelm Meister. Destacamos a passagem a seguir, talvez a mais representativa da tradição do *Bildungsroman*:

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. [...] sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer. [...] Não lhe cabe perguntar: “Que és tu?”, e sim: “Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?” Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. [...] Aquele deve fazer e agir, este deve realizar e criar, desenvolver suas diversas faculdades para tornar-se útil, e já se presume que não há em sua natureza nenhuma harmonia, nem poderia haver, porque ele, para se fazer útil de um determinado modo, deve descuidar-se de todo o resto.

Por tal diferença culpa-se não a arrogância dos nobres nem a transigência dos burgueses, mas sim a própria constituição da sociedade [...]. Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por

²⁴ As correspondências trocadas podem ser acompanhadas em publicação traduzida para o português: GOETHE, J. W. von; SCHILLER, F. *Correspondência*. Cláudia Cavalcanti (trad./org.). São Paulo: Hedra, 2011.

²⁵ BOLLE, Willi. “A ideia de formação na modernidade”, *op. cit.*, p. 20.

essa **formação harmônica** de minha natureza, negada a mim por meu nascimento [...] não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a **necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto**, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. **Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me [...] espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos**, e ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte [...] espero poder sustentar-me com minha arte²⁶. (grifos nossos)

Da carta que se configura como uma espécie de manifesto programático, podemos extrair elementos do sumo do *Bildungsroman*: a autonomia da formação (“formar-me a mim mesmo”), a valorização da história individual (“tal como sou”), a busca pela harmonia (“formação harmônica”), a totalidade da formação (“espírito e corpo”) e o caráter gradual e evolutivo da formação (“a cada esforço marchar a passos juntos”).

Não tardará, no entanto, o momento da desconstrução de dois dos pilares que sustentavam esse primeiro ímpeto de formação idealizada de Wilhelm: referimo-nos aos membros da nobreza e aos artistas. O grupo teatral do qual Wilhelm faz parte é humildemente acomodado no castelo do conde para quem apresentariam uma peça, e, com fina ironia, o narrador ressalta o contraste entre expectativa e realidade: “Nesse meio tempo levaram-lhes também algo de comer e beber, que eles consumiram sem muita crítica, embora tivesse um aspecto de restos desarrumados, que testemunhavam o estranho apreço que tinham pelos hóspedes”²⁷. Os atores não passavam de frívola atração e, durante os preparativos, eram amiúde perturbados pelos convidados curiosos do conde que vinham examiná-los; as atrizes eram frequentemente procuradas por oficiais, não exatamente por estarem interessados em seus talentos artísticos, conforme o narrador irônico esclarece: “Os jovens cavalheiros imaginaram toda sorte de gracejos vulgares, que se tornaram ainda mais grosseiros graças à colaboração de alguns atores [...] todo aquele desatino só teve fim quando passaram à mesa”²⁸.

Quando finalmente estreiam a peça, cujo propósito era essencialmente encomiástico para recepção de um príncipe, Wilhelm decepciona-se com a falta de interesse verdadeiro pela arte, pois, após a primeira apresentação, ninguém volta a comentar o assunto. O próprio príncipe, apesar de toda a retidão demonstrada, “aos poucos parecia eximir-se daquilo de um

²⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nicolino Simone Neto (trad.). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 284. Na frase exemplar que concentra a essência do *Bildungsroman*, encontramos “instruir-me a mim mesmo”, porém o mais fiel seria “formar-me a mim mesmo” para marcar a diferença entre instrução (denota uma educação formal, talvez mais ligada à aquisição de conhecimentos) e formação, articulando um conceito mais amplo que incluía noção da arte da *performance* pública, de acordo com o que o próprio Wilhelm discorre na carta.

²⁷ *Ibidem*, p. 166.

²⁸ *Ibidem*, p. 168.

modo discreto”, e Jarno – personagem que introduz Wilhelm no universo teatral shakespeariano e que, mais adiante, revela-se membro da chamada Sociedade da Torre – chama de “nozes ocas” tanto os atores colegas de Wilhelm quanto os nobres espectadores²⁹. Desse modo, a apresentação teatral da companhia não passava de um evento de adorno que servia de pano de fundo para conversas sobre negócios e assuntos políticos nas antessalas, como era de costume. Se buscássemos uma correspondência da situação nos dias de hoje, seria algo como um músico que se apresenta num restaurante, ignorado pelos comensais em seus almoços de negócios, os quais se lembram de aplaudi-lo ao final de cada canção interpretada; ou como autoridades de Estado presentes em algum evento cultural apenas por motivos diplomáticos, para se mostrarem ao público.

Assim, Goethe retrata a desilusão de Wilhelm em relação aos nobres, representados nesse entrecho como pessoas atenciosas apenas na superficialidade e na medida da necessidade circunstancial, e, principalmente, desinteressadas pela arte. Em paralelo, a própria classe dos artistas menospreza os ideais mais elevados da arte que Wilhelm tentava estimular, pois priorizam a ampliação dos rendimentos por meio de espetáculos de entretenimento esvaziados de intenção formadora – a atividade teatral era manejada como meio de sustento, com os envolvidos inconciliados com quaisquer propósitos nobres relacionados a uma missão humanista e emancipadora. É o que observamos no trecho a seguir:

Melina zombou sem muita sutileza dos ideais pedantes de Wilhelm, de sua arrogante **pretensão de educar o público, ao invés de se deixar educar por ele**, e assim, verdadeiramente convencidos, os dois (Melina e Serlo) **reconheceram que não deveriam fazer outra coisa senão ganhar dinheiro, enriquecer ou divertir-se**, mal conseguindo ocultar o desejo de se livrar daquelas pessoas que se opusessem a seus planos. Melina lamentava que a saúde precária de Aurelie não deixasse entrever uma vida longa, ainda que pensasse exatamente o contrário. Serlo parecia deplorar que Wilhelm não fosse cantor, dando a entender com isso que não tardaria a considerá-lo prescindível. Melina apresentou-lhe todo um registro de economias que deveriam ser feitas, e Serlo viu nele um substituto três vezes melhor que seu primeiro cunhado. Sabiam bem que deveriam manter em segredo tal conversa, promessa esta que os uniria ainda mais um ao outro, e aproveitavam qualquer ocasião para comentar às ocultas tudo o que acontecia, censurar os empreendimentos de Aurelie e Wilhelm e elaborar cada vez mais em pensamento seu novo projeto [montagem de ópera]³⁰. (grifos nossos)

O ideal de formação de Wilhelm, tão claramente expresso na aludida carta, é, desse modo, submetido ao teste da realidade e o projeto de promover sua autoformação através da arte teatral vai esmorecendo amargamente, sendo praticamente sepultado no diálogo travado com Jarno:

²⁹ *Ibidem*, p. 179.

³⁰ *Ibidem*, p. 341.

– Ademais – respondeu Jarno –, penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento.
Wilhelm ficou desconcertado e teve de dominar-se, pois as duras palavras de Jarno haviam ferido não pouco seu amor-próprio.
– Se me convencer disso – replicou ele, com um sorriso forçado –, estaria prestando-me um serviço, ainda que seja um triste serviço o de arrancar alguém de seu sonho favorito³¹.

Numa instância superior às aventuras e errâncias de Wilhelm operava a Sociedade da Torre, formada por um seleto grupo de senhores oriundos da nobreza, homens cultivados de orientação filosófica humanista-progressista que agiam secretamente para influenciar os rumos do cenário político-social da Alemanha. A trajetória de Wilhelm esteve todo o tempo monitorada por essa sociedade secreta, cuja metodologia de formação seguia o princípio da não intervenção na experiência dos erros, deixando, por exemplo, que o herói se entregasse de corpo e alma ao teatro para, então, decepcionar-se profundamente. Como por força do *acaso*, no qual o jovem herói acreditava, ele se encontra com personalidades misteriosas – na verdade, membros da Sociedade da Torre – ao longo de suas andanças, o que enseja discussões sobre temas como destino, estética, teatro, poesia, artes plásticas etc.

No subcapítulo dedicado a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* em sua *Teoria do romance* (1920), Georg Lukács identifica na obra um exemplo do que chama de romance de educação, sobre o qual sublinha: “sua ação tem de ser um processo consciente conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos”; ademais, frisa a importância do “equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele”³². Descreve, assim, em termos abstratos, o enredo que se desenrola no romance paradigmático, afirmando que a “aquisição de um ponto de vista adequado” a que Hegel³³ faz alusão ocorre com a percepção da discrepância insolúvel entre interioridade e mundo, o que obriga o herói a encerrar-se em si e guardar a interioridade apenas realizável no âmago³⁴. Esse processo se opera em *Wilhelm Meister* com a representação literária do fracasso da interioridade: seu intento era o de realizar-se e desenvolver-se por meio

³¹ *Ibidem*, p. 448.

³² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. José Marcos Mariani de Macedo (trad.). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 141.

³³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética, vol. II, op. cit.*, p. 328.

³⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, op. cit.*, p. 143.

da arte teatral, porém, após experienciar a vida dos artistas, vê-se obrigado a mudar os rumos de sua vida, pela intervenção ativa de uma sociedade secreta de homens progressistas com ideais de realização de justiça social. É assim, exemplarmente – e, por isso, convertido em símbolo –, que o herói renuncia a seus desejos mais subjetivos em prol de uma comunidade, tornando-se membro dela, e caminha rumo à reconciliação.

Justamente por sua composição complexa, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* foram objeto de inúmeras discussões ao longo do amadurecimento do conceito de *Bildungsroman*, colocando-se em xeque a própria presença de uma formação harmônica e exemplar na narrativa. Antes de adentrarmos na questão específica sobre as principais linhas críticas e interpretativas, examinemos em que consiste a complexidade dessa narrativa, a ponto de não perder o frescor e a modernidade mesmo quando a lemos em pleno século XXI.

Trata-se de um romance enciclopédico do ponto de vista temático, pois nele encontramos, graças às andanças de aprendizado de Wilhelm Meister pela Alemanha do século XVIII:

- a) as diversas categorias do teatro, tais como o teatro de marionetes que encanta as crianças – com peças medievais; o teatro popular, dos saltimbancos que entretêm a população em geral – artesãos, comerciantes, oficiais e funcionários públicos de baixo escalão, donas de casa, prostitutas etc.; o teatro clássico de Corneille, Racine e Molière – aquele mais apreciado no ambiente das cortes; o teatro inovador de Shakespeare – cuja recepção foi controversa no início; e também os ideais de formação de um teatro nacional alemão – sobre o qual Goethe e Schiller discutiam em suas correspondências;
- b) algumas metodologias e reflexões sobre a educação, tais como a educação religiosa; a educação estética por meio do desenvolvimento dos sentidos e da fruição artística; a educação profissionalizante; a educação humanista da Sociedade da Torre, cujo princípio de aprendizado pelo erro e pela experiência prenuncia as modernas teorias pedagógicas de Lev Vygotsky (1896-1934) e Jean Piaget (1896-1980), responsáveis pela base teórica construtivista de aprendizado. Vale mencionar também os procedimentos terapêuticos para enfermos mentais praticados pelo abade, membro da Sociedade da Torre, que antecipam o que conhecemos hoje como terapia ocupacional;

- c) a religião na vida das pessoas, junto à predominância da Igreja luterana, as ordens pietistas, como a da Comunidade dos Hernutos – conforme observamos, principalmente no Livro VI, “Confissões de uma bela alma”;
- d) as ideias filosóficas que circulavam, sobretudo a dos iluministas franceses, que certamente serviram como base ideológica para a Sociedade da Torre, destacando-se a forte aversão a crenças que predeterminam os destinos humanos e, assim, usurpam dos homens o poder de autodeterminação e o pensamento crítico (aqui se inserem as discussões sobre destino e acaso); a valorização da ação e a afirmação do pragmatismo, que podem indicar influências de pensadores ingleses, como John Locke (1632-1704), fundador do empirismo; incluem-se também no rol acenos para ideias socialistas, como as inspiradas no socialismo utópico do Conde de Saint-Simon (1760-1825), como vemos na fala e nas intenções de Lothario, que cogita sobre a possibilidade de tributação da nobreza e do arrendamento de terras em nome do princípio da função social da propriedade;
- e) a condição feminina, com a representação de destinos diversos, como os de Mariane, Philline, senhora Melina, Aurelie, Therese, Natalie e da canonisa (a “Bela Alma”). Assim como no caso da personagem Margarida, de seu monumental *Fausto* (1808/1832), aqui também Goethe não se furta a incluir o destino de moças de extração social mais humilde, como é o caso de Mariane, Philline e senhora Melina. Já a canonisa, Therèse e Natalie eram mulheres integrantes da nobreza, mas que também sofriam com as condições limitadoras impostas ao gênero feminino, decorrentes das circunstâncias sócio-históricas, conforme abordaremos no capítulo seguinte.
- f) a hipótese de flexibilização da estrutura estamental conservadora da sociedade, simbolizada pelo possível casamento entre Wilhelm Meister (burguês) e Natalie (nobre), como resposta pacífica e alternativa de superação da tensão social entre burguesia e aristocracia, sem a necessidade de uma revolução manchada de sangue, como foi a Revolução Francesa;
- g) pensamentos sobre arte e estética como, por exemplo, o conceito de historicidade da arte (“só a história da arte pode nos dar uma ideia do valor e da dignidade de uma obra artística”) e o conceito de gênio do artista (“por que não

devemos dispensar também alguma consideração à mão daquele que o imita?”)
– ambas falas do tio da canonisa³⁵.

Quanto à forma do romance, à luz da teoria dos modos ficcionais de Northrop Frye³⁶, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* sustenta-se por uma estrutura complexa mediante a superposição e interação de personagens, ora assumindo a forma da tragédia mimética-baixa (por exemplo, com a narrativa da tragédia das personagens italianas, Mignon e o harpista, de extração social de origem duvidosa), ora exibindo um tom épico elevado, como se observa nas ações e gestos repletos de virtude de Lothario), ora, ainda, apresentando-se o modo imitativo-baixo (o herói do romance, Wilhelm Meister, é representado como pessoa comum, cujo poder de ação é limitado). O romance se estrutura, assim, com uma intrincada mistura de estilos, na dicção tradicional da teoria dos gêneros.

Cabe destacar ainda, neste passo, um elemento-chave que perpassa por toda a estrutura do romance e que, a nosso ver, integra todas as ações e temas: a ironia, que se observa não apenas na voz do narrador, mas também na própria justaposição, no tecido narrativo, de personagens, de lugares de fala, de papéis sociais, de espaços e de ideais e valores às vezes apenas diferentes, às vezes contraditórios ou até mesmo antagônicos. Assim, o papel organizacional da ironia é de grande importância, pois permite a coexistência de centros discursivos e de nuances que não se anulam³⁷.

Entendemos que é justamente por esse procedimento que, a despeito do protagonismo dos ideais e das ações da Sociedade da Torre, o relato autobiográfico de Bela Alma, no Livro VI, que a ela se contrapõe, possui força incontestável no romance. Outro exemplo da coexistência de discursos que podemos citar está presente em uma conversa entre Wilhelm e Natalie. A nobre amazona, formada segundo os preceitos da Sociedade da Torre, questiona a eficiência real da metodologia, insinuando os fracassos na formação de sua irmã, a condessa com quem o herói experimentou um rápido envolvimento amoroso, e de seu irmão, o festeiro Friedrich. Ou ainda, a contraposição do discurso *naïf* de Wilhelm, quando se recorda de sua infância, ao de Mariane, que luta contra o sono e as sombras de sua triste e pobre infância (não relatada, mas adivinhada pelos leitores), enquanto ouve o amado, em seus braços. Por meio de tal expediente, Goethe permite que olhemos as questões por diversos ângulos, de modo a não nos precipitarmos com julgamentos superficiais.

³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 393.

³⁶ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Marcus de Martini (trad.). São Paulo: É Realizações, 2014, p. 145-185.

³⁷ Decerto, a teoria da carnavalização de Bakhtin elucidaria muito a leitura por essa perspectiva, porém, não

É nesse sentido também que Schlegel³⁸ destacou o papel da ironia em sua resenha sobre o romance goethiano, a começar pela contradição entre o título da obra e a expectativa frustrada, pois o herói, cujo sobrenome é Meister [mestre] não alcança a maestria ao final da narrativa. É significativo como o próprio Wilhelm se conscientiza de que não reúne em si as condições para ser mestre, mesmo depois de haver recebido da Sociedade da Torre seu diploma de conclusão do aprendizado; assim, no Livro VIII, percebe sua ignorância, pois não sabe o que ensinar a seu filho Felix:

Wilhelm via a natureza por um novo órgão, e a curiosidade, a ânsia de saber da criança faziam-no sentir somente agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores a ele e quão pouco conhecimento tinha delas. Naquele dia, o mais feliz de sua vida, **parecia também começar sua própria formação; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar**³⁹.
(grifo nosso)

Na história da crítica em torno d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, houve representantes da linha mais tradicional, como Körner⁴⁰, que preferiram não captar as ironias de Goethe, considerando o romance como paradigma do *Bildungsroman* por identificar em seu bojo a representação literária de um trajeto de formação perfeito, sem contradições, e que reafirma os valores burgueses. Porém, a perspectiva crítica que mais nos interessa – mais próxima à de Schlegel⁴¹ – é justamente a que desloca o aprendizado de Wilhelm Meister para a vida em um sentido mais amplo e que, desse modo, permite que o *Bildungsroman* ultrapasse os limites de seu cânone mínimo alemão. Dessa perspectiva, considera-se que os anos de aprendizado de Meister estão representados a contento, admitindo-se que o processo é contínuo e não se encontra perfeitamente finalizado.

Desse modo, o estatuto paradigmático do romance de Goethe, discutido criticamente ao longo do tempo desde sua cristalização, restabelece-se novamente como tal, uma vez que o próprio conceito de *Bildungsroman* se reformula, conforme expusemos brevemente. Em outras

adentraremos nessa análise, pois não contribuirá para o escopo do presente estudo.

³⁸ Schlegel (*apud* Maas) atentou para uma “contradição irreconciliável entre o não contingente e o contingente, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação perfeita”. René Wellek (*apud* Maas) comentaesse entendimento de Schlegel: “a ironia é, para Schlegel, o reconhecimento do fato de ser o mundo, em sua essência, paradoxal, e de que apenas uma atitude ambivalente pode apreender a sua totalidade contraditória”. MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, op. cit., p. 122.

³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 475.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 103. Segundo Maas, Körner tem importância na história da crítica de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* por ter inscrito o romance no campo semântico da *Bildung* burguesa, afirmando haver na obra a representação de um processo de formação completo e harmônico.

⁴¹ Schlegel (*apud* Maas) soube reconhecer no romance de Goethe “o tema da *Bildung* de um campo semântico mais amplo e menos datado pelo anseio da burguesia por uma formação pessoal e universal [...] um sentido de formação de um novo paradigma poético e intelectual, expressado sob o termo de ‘poesia universal

palavras, de tal modo encontravam-se atrelados esse romance e o conceito de *Bildungsroman*, que a revisão crítica do primeiro desencadeou uma reconsideração dos princípios constituintes do segundo. A representação literária de uma história contínua de formação mobilizada pelo impulso do vir-a-ser – eis o elemento nuclear do romance de formação, cuja expressão paradigmática continua sendo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

2.3 O *Bildungsroman* como modelo de interpretação crítica

Primeiramente, como premissa para avançarmos neste estudo, cabe-nos enunciar em qual fundamento teórico dos gêneros apoiamo-nos para empreender nossa jornada. Mencionamos já na introdução e no subcapítulo anterior a natureza dinâmica e empírica do *Bildungsroman* (romance de formação), o que já assinala o distanciamento em relação à concepção tradicional fundada na dualidade que opõe forma e conteúdo, cuja origem remonta à *Arte poética* de Aristóteles, na qual inexistia a noção de história e dialética entre forma e conteúdo.

Tratados de estética inspirados na antiga poética clássica, como *L'Art poétique* (1674) de Boileau, eram doutrinadores e objetivavam estabelecer regras para atingir a perfeição poética. Esse quadro modifica-se quando Hegel (*apud Szondi, 2011*) estabelece uma identidade de natureza dialética entre forma e conteúdo: “relação absoluta do conteúdo e da forma, a inversão de um no outro, de modo que o conteúdo não é senão a inversão da forma em conteúdo, e a forma, a inversão do conteúdo em forma”⁴². Assim, explica Szondi, como desdobramento dessa identidade, elimina-se a oposição entre atemporal e histórico, historicizando-se o conceito de forma e a própria poética dos gêneros, o que leva à possibilidade de trabalhar com uma estética histórica⁴³.

A poética dos gêneros historicizada permite o estudo comparado de obras produzidas sob diferentes condições histórico-geográficas como filiadas a um mesmo gênero literário, valendo-se da noção goethiana da literatura mundial (*Weltliteratur*)⁴⁴, segundo a qual todas as

progressiva””. *Ibidem*, p. 124-125.

⁴² SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Raquel Imanishi Rodrigues (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 18. Szondi cita a obra de Georg W. F. Hegel, *Sämtliche Werke [Obras completas]*, G. Lasson; J. Hoffmeister (eds.). Leipzig: Meiner, 1911, v. 8, p. 302-303.

⁴³ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Luís Silveira (trad.). Porto: Livraria Tavares Martins, 1947, p. 161. No registro do dia 31 de janeiro de 1827, Eckermann nos apresenta as explanações de Goethe sobre a *Weltliteratur* [literatura mundial]: “Cada vez me parece mais, Goethe continuou, que a poesia é patrimônio comum da humanidade que em todos os lugares e em todos os tempos se manifesta em centenas de pessoas. [...] Literatura nacional não quer dizer coisa muito importante; chegamos ao momento da literatura mundial e todos devemos contribuir para apressar o advento de tal época”.

obras literárias são integrantes do patrimônio da humanidade. Partindo dessa premissa teórica, podemos surpreender possíveis relações com tradições literárias já existentes, por meio de aproximação, de afastamento, de transgressão ou até mesmo de subversão, abrindo-se novos horizontes interpretativos para as obras literárias em exame.

Desse modo, muito brevemente refizemos o caminho dos pressupostos teóricos que nos servem de base. Acerquemo-nos, então, do conceito do romance de formação – gênero historicamente constituído, como já discutimos anteriormente –, que consiste *grosso modo* na representação da trajetória de formação (conteúdo) dentro da estrutura romanesca (forma). Segundo Marcus Mazzari, um dos traços distintivos de todo romance de formação que se possa chamar “irmão” de *Wilhelm Meister* é a expressão, ou tão somente a sugestão, do “anseio por formação plena, a ser desdobrada sob as condições concretas da própria existência (isto é, independentemente de eventuais alterações na ordem social)”⁴⁵.

No contexto da literatura alemã, a consciência da tradição do *Bildungsroman* estabeleceu-se de forma imediata, não havendo o lapso que ocorreu no Brasil, e a relação crítica com os autores alemães contemporâneos se faz patente, como no caso de *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, e *O tambor* (1959), de Günter Grass. Nessa seara, Marcus Mazzari realiza um estudo aprofundado sobre o romance de Grass como paródia do *Bildungsroman*, traçando minucioso paralelo comparatista que acompanha as trajetórias de Wilhelm Meister e de Oskar Matzerath, ao cabo do qual constatará:

Na autobiografia de Oskar Matzerath, história e sociedade de seu tempo são retratadas de forma tão negativa que a possibilidade de desenvolvimento do indivíduo, portanto também enquanto ser social [aquele idealizado por Goethe, resultado da interação fecunda entre o indivíduo ativo e criador e a sociedade], está inviabilizada desde o início. Neste fato poderá se encontrar a raiz da opção de Grass pela paródia⁴⁶.

Ao se fazer um balanço sobre a recente história do romance de formação no Brasil, observa Maas, pode-se concluir que o processo de recepção do conceito tem ocorrido com base em quatro pressupostos:

– a fortuna crítica do *Bildungsroman* no Brasil vem se constituindo em descompasso com a cronologia da tradição do gênero na Alemanha e no resto da Europa. Na Alemanha, a tradição do *Bildungsroman* se estabelece de maneira quase imediata à publicação do romance de Goethe, tanto no plano da crítica quanto da assimilação por outros autores contemporâneos;

⁴⁵ MAZZARI, Marcus V. *Labirintos da aprendizagem*, op. cit., p. 109.

⁴⁶ MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata* de Günter Grass. Cotia: Ateliê, 1999, p. 108.

- a vertente mais produtiva desse processo de assimilação crítica do *Bildungsroman* no Brasil dá-se fundamentalmente por meio da assimilação também da teoria lukácsiana do romance, daí a necessidade de se retomar as relações entre romance e epopeia;
- paralelamente, delinea-se uma forma de apropriação do romance de formação crítica feminista que, ao subverter os pressupostos que sustentam a definição do gênero, associam-no à literatura de autoria feminina produzida no Brasil a partir da década de 30;
- ambas as formas de apropriação do gênero são marcadamente ideológicas, assim como o foi a constituição do gênero em sua origem⁴⁷.

Assim, a tradição do romance de formação vem sendo cada vez mais lembrada pela crítica brasileira como modelo interpretativo, seguindo as tendências citadas; como exemplo particularmente interessante, temos entre nós o estudo de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, feito por Davi Arrigucci Júnior. No ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, o crítico brasileiro traz à lume a intrincada estrutura da obra de Rosa, analisando como dimensões fundamentais se encontram misturadas e enredadas⁴⁸.

Seja qual for a relação que vislumbrarmos entre a tradição do *Bildungsroman* e os romances *in concreto*, trabalharemos aqui, evidentemente, com a concepção *lato sensu* do gênero em foco, isto é, aquela que se desprende do recorte geográfico-histórico das obras surgidas em terras alemãs durante a chamada Era de Goethe. É nessas fronteiras alargadas do conceito de romance de formação que a presente pesquisa se aventura seriamente para desenvolver uma leitura comparada entre *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, abrigoando-se, destarte, entre muitos outros estudos que também se guiaram por esse mesmo modelo interpretativo⁴⁹.

Paralelamente a toda uma tradição teórica em torno do conceito de romance de formação ou *Bildungsroman*, que passa por Karl Morgenstern, o primeiro a utilizar o termo, numa conferência em 1803, por Wilhelm Dilthey, responsável por difundir o conceito, até chegar a discussões mais recentes, como as de Jürgen Jakobs ou de Melitta Gerhard, as considerações de Franco Moretti apresentam uma discussão crítica contundente que questiona

⁴⁷ “O romance de formação (*Bildungsroman*) no Brasil: modos de apropriação”, ensaio elaborado no âmbito do projeto temático interdisciplinar Caminhos do romance no Brasil – séculos XVIII e XIX, desenvolvido com a colaboração de Márcia Abreu (IEL/Unicamp), Sandra Guardini T. Vasconcelos (FFLCH/USP), Nelson Schapochnik (FE/USP), Luiz Carlos Villalta (FAFICH/UFMG) e orientandos.

⁴⁸ No interior da mistura composta significativamente de formas narrativas arcaicas, ligadas à tradição oral, além da presença do motivo do pacto demoníaco, surge uma forma própria da sociedade urbana e moderna como é o romance de formação, conforme diz Davi Arrigucci Júnior: “o sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação”. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Ana Pizarro (org.). São Paulo/Campinas: Memorial/Unicamp, 1995, v. 3, p. 461, 470.

⁴⁹ Referimo-nos à recente publicação da antologia, que enfeixa 26 ensaios, intitulada *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*, organizada por Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks (Cotia: Ateliê, 2020).

a possibilidade de leitura de obras publicadas após a Primeira Guerra Mundial à luz do romance de formação – o que nos toca diretamente, já que é o caso dos romances que são objeto de nosso estudo. Em *O romance de formação* (1987), no ensaio “Uma nostalgia inútil de mim mesmo: a crise do romance de formação europeu – 1898-1914”, o crítico italiano sustenta que as condições históricas impostas pela experiência da Primeira Guerra Mundial conduziram ao fim do romance de formação. Isso porque, na sua concepção, o romance de formação se dedica à representação clara da autoconsciência e, por esse motivo, a partir do momento em que passa a se ocupar da representação da realidade inconsciente, transita para o início do chamado Modernismo, com toda sorte de inovações técnicas narratológicas.

Para analisar esse processo de derrocada do romance de formação, aproxima o olhar de algumas obras que classifica como romances de formação tardios: *Juventude* (1898), de Joseph Conrad; *Tonio Kröger* (1903), de Thomas Mann; *O jovem Törless* (1906), de Robert Musil; *Jakob von Gunten* (1909), de Robert Walser; *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer Maria Rilke; *Um retrato do artista quando jovem* (1904-1914), de James Joyce; *O desaparecido ou Amerika* (1911-1914), de Franz Kafka. Em todos esses romances, Moretti identifica um traço comum: a presença do trauma como problema insolúvel para o romance de formação, pois torna a temporalidade narrativa descontínua, encaminhando a forma romanesca em direção ao conto ou ao romance de descontinuidade lírica. Do ponto de vista do narrador, a autoconsciência é desautorizada, não havendo mais espaço para a individualidade oitocentista, ou seja, para o narrador onisciente do Realismo oitocentista. Rejeita-se a voz onisciente ao modo goethiano com que contávamos na obra paradigmática do romance de formação, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796); em vez disso, o leitor passa a ser conduzido por uma obscura dicção da *mémoire volontaire*.

Entre os romances abordados por Moretti em sua análise, *Um retrato do artista quando jovem* recebe especial atenção, inclusive com a citação de uma observação de Joyce sobre o passado como uma sucessão fluida de presentes, uma recordação. De fato, em *A portrait of the artist* (1904), esquema escrito por Joyce antes mesmo de *Stephen hero*⁵⁰, considerado a versão embrionária de *A portrait of the artist as a young man* (1914), o escritor irlandês pondera: um

⁵⁰ Editado postumamente por Theodore Spencer, em 1944, trata-se de fragmento de 383 páginas; segundo a secretária de James Joyce, o manuscrito em sua forma integral teria cerca de mil páginas. De acordo com José Roberto O’Shea, na transição de *Stephen hero* para *Um retrato do artista quando jovem*, “Joyce busca não apenas parcimônia no registro de detalhes, mas manter a atenção centralizada tanto quanto possível na consciência do herói [...] temos em *Stephen hero* mais realismo social e menos realismo psicológico”. *Apud* JOYCE, James. *Stephen herói*. José Roberto O’Shea (trad.). São Paulo: Hedra, 2012, p. 11.

retrato não poderia ser nada além da observação da curva de uma emoção⁵¹ – olhos do então presente que observam o passado. De um lado, a verdade da memória e dos sentimentos desse olhar do presente sobre o passado; de outro lado, a verdade material referente ao conteúdo biográfico objetivo, tanto da vida pessoal do autor quanto da vida de uma cidade chamada Dublin e de pessoas que a habitavam, os dublinenses.

Destarte, Moretti pontua diferenças que, a seu ver, desconfiguram o romance de formação, pois não seria mais possível narrar uma trajetória autoconsciente e linear da formação: “[...] assim o significado do romance não se situa mais na relação diacrônica [narrativa] entre um evento e outro – mas sim dentro de cada presente, percebido como uma entidade autônoma”⁵².

Curiosamente ou não, talvez até sintomaticamente, em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, que abordamos em leitura comparada ao romance joyceano à luz do romance de formação, lemos:

Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano⁵³.

Talvez aqui esteja em pleno funcionamento a complexa dinâmica da literatura mundial em que romances do centro comunicam-se com os da periferia, pensando em termos geopolíticos, como sugere Moretti em outro ensaio⁵⁴. Outro aspecto que o autor destaca no romance de formação tardio é o da ampliação do papel das instituições, sobrepondo-se em importância às relações entre os indivíduos. Assim, *Um retrato do artista quando jovem* problematiza a escola, por exemplo, como espaço de socialização, pois ignora o lado subjetivo do processo, não havendo a legitimação do sistema social dentro da mente do indivíduo, restando apartados a subjetividade e o mundo.

⁵¹ No original, lê-se: “*The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron memorial aspect. [...] But for such as these a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion*”. SCHOLÉS, Robert; KAIN, Richard M. (orgs.). *The workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for A portrait of the artist as a young man*. Illinois: Northwestern University Press, 1965, p. 60. Disponível em: <https://search.library.wisc.edu/digital/AUZQHZR3UF5SXX9B>. Acesso em: 3 jul. 2022.

⁵² MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Natasha Belfort Palmeira (trad.). São Paulo: Todavia, 2020, p. 354.

⁵³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 101.

⁵⁴ Na literatura mundial, *grosso modo*, as literaturas europeias (matrizes que emprestam a forma) emitem ondas de repercussão em direção às ramificadas literaturas nacionais, cujo conteúdo expressa assuntos e personagens locais. MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. José Marcos Macedo (trad.). *Novos Estudos Cebrap*, n. 58, p. 179, 2000.

Se Wilhelm Meister tinha como mentores os experientes Lothario e Jarno, o mesmo não se passava com os heróis no romance de formação tardio, os quais, além de desprezarem a maturidade de eventuais figuras de autoridade, tendiam a se autodefinir em relação de oposição a ela. No limite, Moretti identifica até um processo de regressão⁵⁵ – o que o faz concluir que não é mais viável a formação. Nesse contexto, aponta para a valorização da infância, em oposição ao mundo adulto, não mais considerado um refúgio ou meta a ser alcançada; diagnostica tal tendência à regressão como símbolo do colapso antropológico do mundo pós-bélico, mediante a impossibilidade de construção da identidade individual.

No entanto, justamente por extensão a esse raciocínio de Moretti, não poderíamos, em contrapartida, identificar antimentores como exemplos a serem confrontados ou superados, mediante um processo de ressignificação em que figurariam como importante elemento no processo formativo moderno, uma vez que isso obrigaria os jovens a seguirem a intuição e a desconfiarem do mundo adulto? Segundo essa mesma lógica, embora não mencionado por Moretti, lembramos o romance *O tambor* (1959), de Günter Grass, cujo herói, Oskar Matzerath, é um menino que se nega a crescer e permanece com corpo de criança, no contexto de ascensão nazista da Segunda Guerra Mundial⁵⁶.

Com base nesses feixes de pensamento que procuramos pincelar brevemente, Moretti afirma que o romance de formação se acabou. Porém, nossas reflexões seguirão por outro caminho: já que o romance possui a capacidade de se flexibilizar e sobreviver como gênero, não poderíamos ainda atribuir nova vida ao romance de formação ao nos perguntarmos ontologicamente sobre a experiência do aprendiz? Dessa perspectiva, para além de tratar o subgênero segundo a óptica do “*problem solving*” – como Moretti mesmo assume –, o romance de formação manter-se-á certamente como afiado referencial para mapearmos para onde e por onde caminha a humanidade em cada momento histórico no contínuo processo emancipatório.

Por fim, cabe observar também, ao lado do *Bildungsroman* como referencial teórico, outra forma romanesca, o chamado *Künstlerroman* – romance de artista, já que os romances de Clarice Lispector e de James Joyce aqui estudados incorporam muitos traços característicos deste também. Segundo Herbert Marcuse⁵⁷, nesse tipo de romance, um artista é considerado em seu *milieu* e como detentor de um tipo peculiar de vida, não congruente com o das pessoas em geral, isto é, quando a arte não é mais a expressão imanente e necessária da vida abrangente

⁵⁵ MORETTI, Franco. *O romance de formação*, op. cit., p. 348.

⁵⁶ Sobre essa perspectiva, há um estudo bastante elaborado, de Marcus Mazzari, que já citamos anteriormente.

⁵⁷ MARCUSE, Herbert. “The German Artist Novel: Introduction”. Charles Reitz (Trad.). In: *Collected Papers of Herbert Marcuse. Volume 4: Art and Liberation*. Douglas Kellner (Org.). London: Routledge, 2007, pp. 72-74, 78.

da comunidade – comumente associada com o advento histórico do mundo burguês em contraste com o mundo homérico dos antigos gregos ou com o mundo viking dos *skalds* (jograis escandinavos). Assim, o *Künstlerroman* tem como premissa a ruptura da unidade entre arte e vida, a partir do qual o artista desperta para sua consciência mais profunda, não podendo mais ser absorvido pela forma de vida do mundo que o cerca. Como questão fundamental e tema desse tipo de romance, aponta-se a tentativa de o artista reconciliar de algum modo as dicotomias configuradas por espírito e sensualidade, arte e vida, valores do artista e valores daqueles do mundo circundante. O artista que penetra em sua autoconsciência busca, assim, chegar a um acordo especialmente com o ambiente que o confronta.

3. Sobre o *Bildungsroman* feminino

Elas são capazes de aprender ou incapazes? Napoleão achava que eram incapazes. O doutor Johnson pensava o contrário. Teriam alma ou não? Alguns selvagens dizem que elas não têm. Outros, por outro lado, afirmam que as mulheres são metade divinas e as idolatram por isso. Alguns sábios declaram que o cérebro delas é mais superficial; outros, que sua consciência é mais profunda. Goethe as honrava; Mussolini as desprezava.

Virginia Woolf

No presente capítulo, abordamos especificamente um tipo especial de romance de formação, cuja possibilidade de aparecimento foi questionada: afinal, como se poderia narrar uma formação feminina em um mundo que não oferece condições para tanto?

Essa pergunta ressoa por todos os romances em que lemos a história da formação de uma heroína e, por esse motivo, buscamos acercar-nos das particularidades em torno do que se convencionou chamar romance de formação feminino, mesmo que em linhas gerais, já que o escopo não é propriamente o estudo do gênero.

Em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, encontramos a trajetória formativa de uma protagonista feminina na temática abordada e, em outro nível, na própria urdidura do texto, estamos diante também da busca por uma forma de escrita, ou melhor, de ensaios de uma forma de expressão que se descobre e se reconhece como autêntica e singular. Trata-se do romance debutante de uma escritora de “nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida”⁵⁸, como afirma Sergio Milliet ao descrever a primeira impressão que lhe causou o nome da autora, em um artigo publicado em 14 de janeiro de 1944.

⁵⁸ MILLIET, Sergio. *Diáricocrítico de Sergio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981, p. 27.

O fato de a autora ser mulher não deveria chamar a atenção – felizmente é um dado cada vez mais corriqueiro nos dias de hoje –, mas, no Brasil dos anos 1940, a igualdade de gênero estava longe de seu amadurecimento⁵⁹. Assim, quando a mulher se punha a escrever e, ainda mais surpreendente, a publicar o que escreveu, tratava-se, sem dúvida, de um verdadeiro ato aguerrido, de atrevimento. E ela tinha de provar a si mesma e aos terceiros que sabia “usar a escrita como arte, não como um método de autoexpressão”⁶⁰ – como aponta Virginia Woolf, cujo lugar de fala como mulher, escritora e ensaísta a revestem de inequívoca legitimidade. É essa a tarefa de que também se incumbe *Perto do coração selvagem*, e a leitura à luz do *Bildungsroman* confere, a nosso ver, maior expressividade e visibilidade a essa busca franca pelo sentido de se formar como ser humano do sexo feminino e de reconhecer e permitir que se desenvolva dentro de si o coração selvagem e incandescente de uma artista.

3.1 *Bildungsroman* feminino na obra paradigmática de Goethe: “Confissões de uma bela alma” como um predecessor

Um corpo estranho – façamos a referência desse modo provisoriamente – é o Livro VI d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que se autoapresenta diretamente ao leitor, visto que é narrado em primeira pessoa. Por centenas de páginas, acompanhamos as aventuras de Wilhelm Meister, o pobre cachorro⁶¹, através de experiências diversificadas no grande palco do mundo: a experiência amorosa com Mariane; a partida da casa burguesa; o desejo de formação plena expresso na carta ao amigo e cunhado Werner; o encontro com a trupe teatral (Philine, Friedrich, o casal Melina, Serlo); os ensinamentos dos membros da Sociedade da Torre disfarçados (por exemplo, os diálogos sobre temas como a arte e a dicotomia

⁵⁹ Alguns fatos jurídicos que nos permitem vislumbrar os valores patriarcalistas da sociedade brasileira à época: a igualdade de gênero é formalmente reconhecida apenas com a Constituição Federal de 1988; com base no Código Civil de 1916, então vigente, a mulher não poderia, por exemplo, exercer profissão sem a autorização do marido e, se o marido descobrisse que a mulher já tinha experiência sexual antes de contrair o matrimônio, este poderia ser anulado; o divórcio só passa a ser juridicamente possível em 1977, com a Lei do Divórcio (lei n. 6515/1977)

⁶⁰ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Bia Nunes (trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2014, p. 116. Virginia Woolf, enquanto se prepara para palestrar sobre o tema “As mulheres e a ficção” (1929), tece uma livre e arguta reflexão em torno da relação das mulheres com a ficção, tanto como representação literária quanto como autoras de produção literária; como resultado, surge o ensaio ficcional *A room of your own* (*Um teto todo seu*), em que se pergunta com franqueza sobre as condições básicas para que uma mulher escreva ficção.

⁶¹ É com esse epíteto que Goethe se refere a Wilhelm Meister, conforme aponta Mazzari: “Goethe designou Wilhelm Meister como ‘pobre cachorro’ numa conversa registrada pelo chanceler von Müller em janeiro de 1821: ‘mas apenas com personagens como essas que se podem mostrar claramente o jogo inconstante da vida e as incontáveis e diversas tarefas da existência, e não com caracteres sólidos e já formados’”. MAZZARI, Marcus V. “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*: ‘um magnífico arco-íris’ na história do romance”. *Literatura e Sociedade*, v. 1, n. 27, p. 28, 2018.

acaso/destino); a apresentação encomiástica perante uma plateia nobre; a “descoberta” de Shakespeare; o desastroso envolvimento amoroso com a condessa; o encontro com a intrépida amazona etc.

Nessa altura, com a atenção do leitor indubitavelmente cativa e com o deslumbramento da aproximação do clímax da trajetória de aprendizado do herói, Goethe surpreende não apenas pela presença de outra categoria textual no interior do romance – a do relato autobiográfico – mas também por esta ser enunciada por voz de outro gênero, o feminino.

Ofuscado pelo conteúdo confessional do relato, pois se trata, sem sombra de dúvida, de uma história pessoal de busca religiosa, o Livro VI merece ser revalorizado como um verdadeiro *weiblicher Bildungsroman* (romance de formação feminino), abrigado no bojo do paradigmático romance de Goethe. Entre tantos aspectos que mereceram estudos ao longo da história da crítica literária em torno d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o historiador Gustav Seibt nos chama a atenção para essa extraordinária leitura.

Antes mesmo que começasse de fato uma problematização por parte dos estudos literários acerca do romance de formação feminino, Goethe já havia inserido o que seria um embrião suficientemente bem constituído de uma nova tradição literária a se erigir. Por meio dessa narrativa, chega-nos ao conhecimento a trajetória de vida de uma mulher erudita que se afastou corajosamente do caminho convencional reservado a uma mulher de sua condição social à sua época:

Sua trajetória de formação [a de Bela Alma] parece muito mais focada e lúcida se comparada à hesitação insegura de Wilhelm Meister entre profissões, classes sociais, artes e mulheres. O narrador goethiano ousa aqui ao assumir a fala como mulher, fazendo-a expor sua própria história de uma perspectiva feminina⁶². (tradução nossa)

Notaremos como essa história de formação já apresenta essencialmente as questões problemáticas que passaram a ser discutidas nos estudos de romance de formação feminino. Mas antes, contextualizemos brevemente o episódio no conjunto da obra: ao final do Livro V, o médico, já conhecido de Wilhelm Meister, que é, na verdade, membro da Sociedade da Torre, ocupava-se dos cuidados com o harpista – tomado frequentemente de violentas crises

⁶² SEIBT, Gustav. “Ein gelehrtes Weib: Goethes verkannter weiblicher Bildungsroman ‘Die Bekenntnisse einer schönen Seele’”. Artigo publicado em 27 de agosto de 2020, na página eletrônica do periódico *Süddeutsche Zeitung*. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/271-geburtstag-ein-gelehrtes-weib-1.5011945?print=true>. Acesso em: 4 jul. 2022. No trecho original, lê-se: “Viel zielstrebig und klarer als Wilhelm Meisters unsicheres Schwanken zwischen Berufen, Ständen, Künsten und Frauen erscheint dieser Bildungsgang. Der Erzähler Goethe wagte es, hier als Frau zu sprechen und mit weiblichem Blick auf sein eigenes Geschlecht zu schauen”.

emocionais – por meio de procedimentos que prenunciam o que hoje conhecemos como terapia ocupacional. Ao ser convocado para cuidar também de Aurelie (a atriz talentosa, amiga de Wilhelm, cujo estado emocional é descrito como abalado pela relação amorosa conturbada com Lothario), o médico confia ao herói um manuscrito que ele tomou a liberdade de intitular “Confissões de uma bela alma”. Notem-se as palavras com que se refere à autora: “[...] não ocultou que considerava muito venturosas aquelas pessoas que, dotadas de um temperamento patológico não inteiramente recuperável, estariam dispostas a nutrir, em si mesmas, sentimentos verdadeiramente religiosos”⁶³.

O manuscrito fora escrito por uma amiga já falecida, uma canonisa que, conforme mais tarde se revelará aos leitores, era tia de Lothario, Natalie, condessa e Friedrich, todos irmãos e membros de uma família da nobreza. Ressaltemos que o médico já nos fornece um dado sobre a autora do manuscrito: ela era dotada de um temperamento patológico, em outras palavras, bastante passional como o de Aurelie. Deixemos, por ora, o termo “patológico” apenas ressoando em nossa mente, pois voltaremos a ele mais adiante.

Assim, o Livro VI, integralmente, traz o relato autobiográfico de Bela Alma, tal como se Wilhelm tivesse começado a folhear o manuscrito recebido, passando a lê-lo imediatamente, junto com o leitor, após o fim dos acontecimentos narrados no Livro V.

Durante os anos de infância, Bela Alma possuía o espírito e o intelecto inquietos nutridos pelo pai, que a deslumbrava com diversos livros e coleções de história natural de seu gabinete. A natureza passional é entrevista já nos seguintes termos, demonstrando a tendência da menina a arrebatamentos emocionais:

Sofria e amava: nisso residia a verdadeira configuração de meu coração. [...] vinha-me o **desejo** de sentir alguma coisa agradável e, uma vez que me era negado qualquer outro **prazer**, procurava **compensar-me** com os olhos e ouvidos. [...] Não sabia sequer brincar com bonecas e **ansiava por seres que correspondessem a meu amor**⁶⁴. (grifos nossos)

Era ávida leitora, tanto mais porque vivia confinada em sua casa, e, mais de uma vez, o gosto pela leitura é referenciado de forma negativa, revelando uma introjeção das expectativas do entorno social em relação ao comportamento esperado de uma menina. É o que vemos nos trechos a seguir:

Minha mãe, no entanto, passou a me **reprender por essas leituras constantes**; por amor a ela, **meu pai tomou-me um dia os livros com uma das mãos e devolveu-mas com a outra**. [...] Agradeço à minha mãe e a essa **minha ânsia de saber**, a despeito daquele meu **desenfreado apego**

⁶³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 339.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 348.

aos livros, por haver aprendido a cozinhar, mas nisso havia algo a se considerar. Trinchar uma galinha ou um leitão era para mim uma festa. Levava a meu pai as tripas, e ele me falava delas **como se fosse um jovem estudante** e, grande parte das vezes, com uma alegria íntima, chamava-me de **seu filho frustrado**⁶⁵. (grifos nossos)

Conforme assinalamos, havia uma natureza especial na relação de Bela Alma com seu pai, desafiando os costumes da época. Na ausência de filhos varões, entre as filhas, a autora do manuscrito era quem detinha a personalidade e o intelecto mais vivazes e intrépidos, o que inclinou o pai a tratá-la, muitas vezes, como se trataria um filho, compartilhando seus interesses e conhecimentos do mundo; em contrapartida, a mãe se preocupava em educá-la como mulher, seguindo os ditames consuetudinários, preparando-a para o papel social que assumiria quando adulta: mulher casada e mãe de família. Assim justificava-se o cuidado para que a filha não passasse o tempo todo mergulhada em devaneios instigados pelas narrativas romanescas. Procurava ensinar-lhe as tarefas domésticas, contudo, até mesmo o ato de destrinchar um animal, que normalmente causaria asco a uma menina, apenas aguçava a curiosidade científica da filha, que corria para compartilhar tal emoção com o pai. Como resultado, melancolicamente para ambos, ele a chama de “filho frustrado”, pois sabe que ela nunca poderá viver no mundo como os homens vivem. Nesse passo, ela também já começa a cultivar a companhia daquilo que inicialmente apelida de “ser invisível”, que seria uma forma de expressão do sentimento religioso que nascia em sua vida solitária.

Quanto aos assuntos amorosos, seu professor de línguas que lhe serve de mentor – figura comum nos romances de formação –, ao tomar conhecimento de suas projeções amorosas (disfarçadas nos personagens pastoris de enamorados Phyllis e Damon), alerta-a sobre os perigos morais, fornecendo-lhe, assim, um aprendizado sobre o que significa ser uma mulher “respeitável” perante os olhos da sociedade. A mulher deve esforçar-se para se manter “honesta”, ou seja, deve evitar qualquer gesto que a comprometa moralmente antes de selar o matrimônio, de modo que insinuações sensuais, por exemplo, deveriam ser coibidas. A seguir, um trecho em que podemos observar tais cuidados de seu mentor:

Peças de teatro e historietas, que lia e traduzia com ele, costumavam dar-lhe motivo para me fazer ver **que fraca defesa é a chamada virtude contra as exigências de uma paixão**. Não mais replicava, mas no íntimo me sentia molestada, e suas observações acabaram sendo um fardo para mim⁶⁶. (grifo nosso)

⁶⁵ *Ibidem*, p. 349-350.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 352.

Sempre a pretexto de lhe desejar nada além de uma vida honrada, o mentor busca refrear a curiosidade de Bela Alma quando afluem à cidade pessoas de todas as nações, por ocasião do casamento do príncipe herdeiro que subiu ao trono, e, junto delas, a agitação da vida cultural. Em seu íntimo, não concorda com ele, mas devolve-lhe uma resposta satisfatória, sob medida, que ela mesma considera ingênua:

Não estava absolutamente convencida da verdade de sua afirmação, e talvez tivesse eu à época razão, e não ele, para **tomar por fracas demais as mulheres**, fossem quais fossem as circunstâncias [...] – **Visto que tão grande é o perigo e tão fraco o coração humano, pedirei a Deus que me proteja**⁶⁷. (grifos nossos)

Mais amadurecida, Bela Alma cogita unir-se a Narcisse, um jovem promissor, provavelmente também de origem nobre, com quem se envolveu de modo especial. Tratava-se de um rapaz que aspirava ascender socialmente e que, para tal propósito, dependia das boas relações travadas nas cortes (ele deveria estar vivendo sua própria história de formação, tal qual um herói balzaquiano). No entanto, quando chega o momento decisivo para uma possível união, Bela Alma condiciona o consentimento à preservação de sua liberdade de convicção. A liberdade mental e espiritual era o que mais prezava – já que as leis e os costumes vetavam com naturalidade a possibilidade de autonomia econômica e jurídica às mulheres – e, como Narcisse lhe negaria tal prerrogativa caso contraíssem matrimônio, Bela Alma escolhe desviar-se desse caminho. Tal olhar crítico em relação ao casamento, sobretudo o significado negativo deste na vida de uma mulher, é expresso mais de uma vez nas páginas das “Confissões”. Primeiramente, em reflexões de Bela Alma, quando insinuavam os rumores da sociedade que “galanteio e costume” tornavam-se “seriedade e inclinação”: “A ideia do matrimônio, sem dúvida, tem sempre algo de assustador para uma jovem medianamente esclarecida”⁶⁸. Mais adiante, vejamos as palavras de Philo (outro amigo por quem ela vai nutrir sentimentos sensuais), durante a cerimônia de casamento da irmã de Bela Alma:

- Ao ver sua irmã dar sua mão, foi como se me tivessem jogado água fervente.
- Por quê? – perguntei.
- É o que sempre me ocorre, quando assisto a uma cerimônia de casamento – respondeu⁶⁹.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 353. Aproveitando a expressão “perigo”, permitimo-nos aqui uma breve mirada em nossa literatura nacional: à Bela Alma não era possível, pela condição feminina da época, viver perigosamente tal qual Riobaldo, o herói de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Em seu processo formativo masculino, dizia o narrador: “viver é muito perigoso”. Ademais, Diadorim, a donzela guerreira, escondeu a identidade feminina até o fim precoce de sua vida, dedicada à vingança pela morte do pai.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 358.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 388.

A visão crítica sobre o matrimônio também aparece em outros momentos, como no importante diálogo com o tio, membro fundador da Sociedade da Torre, durante as festividades da cerimônia de casamento da irmã, conforme se observa no seguinte trecho:

A senhora, minha amiga, cuja necessidade suprema era **chegar a um acordo com sua íntima natureza moral**, se tivesse, em vez dos grandes e temerários sacrifícios, simplesmente arranjado antes entre sua família um noivo, **e talvez um casamento, teria estado em perpétua contradição consigo mesmo**, sem haver jamais gozado de um momento de satisfação⁷⁰. (grifos nossos)

E posteriormente, quando Bela Alma é convocada por essa mesma irmã para ajudá-la em seus cuidados pessoais quando da segunda gestação (na primeira gestação sofreu um aborto espontâneo), ouve dela a confidência de que não vivia totalmente feliz com o marido, fato que deveria ser ocultado do pai das moças⁷¹.

As limitações à formação feminina se fazem claras toda vez que Bela Alma se vê obrigada a resignar-se quanto a seu destino como mulher, conforme destacado nos trechos:

Afeição-me a ele de um modo indescritível. **Fosse dona de mim mesma** e certamente teria abandonado pátria e amigos para partir com ele; sem dúvida que teríamos nos entendido e dificilmente haveríamos de nos suportar por muito tempo. **Agradeço a meu bom gênio por me manter então confinada às minhas condições domésticas**. Para mim, **já era uma grande viagem poder sair ao jardim da casa**. Os cuidados com meu pai, velho e fraco, já me davam trabalho suficiente, e **nas horas de descanso a nobre imaginação era meu passatempo**⁷². (grifos nossos)

Embora eu não tivesse a menor disposição nem a menor tendência para me imiscuir nos assuntos mundanos e procurar uma influência qualquer, **não raro sentia grande prazer em ouvir e saber o que se passava perto ou longe**. Adorava ter uma ideia clara e indiferente das coisas do mundo; sentimento, intimidade, afeto, eu os guardava para meu Deus, para os meus e para meus amigos⁷³. (grifo nosso)

Se uma jovem tem, ao mesmo tempo, a sorte de que seu noivo possua inteligência e saber, **aprende mais do que lhe poderiam dar universidades e países estranhos. Ela não só aceita de bom grado toda a formação que ele lhe dá, como também procura progredir cada vez mais nesse caminho**. O amor torna possível muitas coisas impossíveis e por fim **impõe sem demora a submissão tão necessária e conveniente ao sexo feminino**; o noivo não domina como o marido; ele pede simplesmente, e sua amada busca adivinhar o que ele deseja, para realizá-lo antes mesmo que lhe peça⁷⁴. (grifos nossos)

⁷⁰ *Ibidem*, p. 391.

⁷¹ *Ibidem*, p. 397.

⁷² *Ibidem*, p. 384.

⁷³ *Ibidem*, p. 377.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 360. Woolf observava que raramente as mulheres escreviam poemas, de modo que as grandes escritoras oriundas da classe média, como Jane Austen ou Charlotte Brontë, quando começaram a despontar, geralmente escreviam romances. Isso porque escrever ficção em prosa requeria menor concentração do que escrever poesia ou uma peça de teatro. É o que se passava com Jane Austen, segundo relato nas memórias do

Assim, de forma dolorosa manifesta-se grande contenção em suas palavras – sempre sustentadas em tom equilibrado, conciliador e compassivo –, não restando à Bela Alma outra alternativa senão uma jornada interior, a qual empreendeu o mais profundamente possível por meio de uma *Bildung* religiosa. Houvesse ela vivido em tempos mais modernos – poderíamos imaginar –, ter-se-ia tornado importante figura em qualquer área de atuação, seja na política, nas artes ou nas ciências, pois demonstrava grande aptidão para os trabalhos intelectuais, além da natural impetuosidade de espírito. No trecho a seguir, testemunhamos a dimensão de sua desenvoltura, incluindo habilidades até mesmo em composição poética:

Eu escrevia fluentemente o francês, meu velho mestre me havia dado uma boa base. A correspondência com meu amigo se desenvolvia nessa língua, e pode-se dizer daquela época que em geral só os livros franceses podiam oferecer-nos uma cultura mais refinada. **Minha dissertação havia agradado o conde e tive de lhe enviar também alguns cantos, que eu havia composto recentemente**⁷⁵(grifos nossos)

A despeito de toda a potencialidade que havia nela, a escolha pelo caminho espiritual foi o que lhe assegurou a preservação da mente livre e independente perante a sociedade, ainda que com o alto custo da desagregação social: reforça Gustav Seibt que a mulher que corajosamente vive assim, solitária e com intelecto cultivado naquele contexto histórico, é vista como uma figura excêntrica, alvo do olhar jocoso da sociedade. Quando ainda era noiva de Narcisse, Bela Alma se mostrava consciente do efeito que causava a mulher erudita perante os homens; por mais que o pai e o noivo estimulassem seu intelecto de bom grado, eram também naturalmente submissos aos valores e costumes sociais então dominantes, em que a suposta superioridade dos homens não poderia ser contestada:

Trazia-me e enviava-me muitos livros atraentes, mas este era um assunto que deveríamos manter em segredo, mais do que se fosse uma proibida relação amorosa. **As mulheres eruditas costumavam ser postas em ridículo e tampouco se toleravam as instruídas, provavelmente porque consideravam descortês deixar que envergonhassem tantos homens ignaros.** Mesmo meu pai, de quem era de seu agrado essa nova ocasião de desenvolver meu espírito, exigiu expressamente **que mantivéssemos em segredo esse comércio literário**⁷⁶. (grifos nossos)

Cinquenta anos mais tarde, numa Inglaterra já embalada pelas forças econômicas do capitalismo burguês, Charlotte Brontë coloca na boca de sua heroína, em *Jane Eyre* (1847), o

sobrinho, James Edward Austen-Leigh (*apud* Woolf): “[...] e muito do seu trabalho deve ter sido escrito na sala de estar comum, sujeito a todo tipo de interrupções casuais”. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, *op. cit.*, p. 363.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 355.

mesmo anelo, porém expresso em tom já virulento, inconformado⁷⁷, exigindo dos tempos modernos o advento da emancipação feminina. A revolução feminina em marcha já se afigurava rastreável sob a forma romanesca de histórias de formação e, como não poderia deixar de ser, tratava-se frequentemente de histórias de limitação à formação ou de deformação feminina, do contrário se recairia em inverossimilhança.

Neste ponto, é oportuno retomarmos a expressão “patológico”, do início desta discussão, pois reflete a perspectiva negativada da irresignação de Jane Eyre e da inquietação de Bela Alma, esta transmutada em resiliência espiritual. O “temperamento patológico” indica um traço doentio atribuído à canonisa e a Aurelie; nesse mesmo diapasão, a histeria era, de início, associada ao sexo feminino, o que só pôde ser refutado por Freud em 1888⁷⁸. As mulheres que desenvolveram uma mente mais inquieta e um espírito mais sensível a contrapelo de todas as constrictões materiais e convencionais – em outras palavras, mulheres talentosas para outras atividades que não apenas as usualmente atribuídas a seu gênero – viviam dias de profunda tormenta, observa Virginia Woolf⁷⁹.

Mesmo em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, já no século XX, ainda encontramos traços descritivos atribuídos à mãe da heroína do romance que ressoam o “patológico”; por sua vez, tais traços se transmitem mais tarde para Joana. A autora brasileira coloca tais impressões na boca de uma figura masculina, o pai, sendo importante notar como *aceitamos* naturalmente esses dados – talvez até com um sorriso condescendente no rosto:

Tão rápida e áspera nas conclusões, **tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta!** [...] Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu rosado e farto seio – lembra-te, Alfredo? – os dois riram – **foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege**, nem sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto não a repita. [...] Ela morreu assim que pôde⁸⁰. (grifos nossos)

⁷⁷ Veja-se o nível de consciência de Jane Eyre sobre a limitação imposta às mulheres: “Ninguém imagina quantas rebeliões, além das políticas, fermentam as massas que povoam a terra. Têm-se as mulheres como entes passivos; e elas, todavia, sentem tanto quanto os homens. Tanto quanto os seus irmãos, necessitam de campo onde exercitem as suas faculdades. As mulheres penam nos constrangimentos exagerados, na inércia absoluta, precisamente como os homens sofreriam nas mesmas condições. E é pobreza de espírito dos seus privilegiados companheiros dizer que elas devem limitar-se a fazer pudins, cerzir meias, tocar piano e bordar almofadas. Condená-las ou ridicularizá-las se agem ou aprendem mais do que o preconceito permite ao seu sexo constitui uma insensatez”. BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Sodrê Viana (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

⁷⁸ Conforme levantamento histórico acerca do tema da histeria. BOCCA, Francisco Verardi. “Histeria: primeiras formulações teóricas de Freud”. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 885, 2011.

⁷⁹ Woolf afirma que “não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza”. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, op. cit., p. 74.

⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 27-28.

Vê-se, assim, que desde o tempo das confissões de Bela Alma até dias mais modernos não escapa à literatura – inclusive no romance de formação, segundo nosso enfoque – a representação da mulher que busca ou almeja a independência. À luz do *Bildungsroman*, a narrativa coloca em primeiro plano a vontade de formação da heroína e, de acordo com tal perspectiva, todos os empecilhos e forças contrárias a essa intenção formativa deixarão marcas indeléveis no romance, muitas vezes desfigurando as heroínas e atribuindo a elas um caráter de monstrosidade, pois estarão frequentemente mortificadas sob olhares de desconfiança e hostilidade. Woolf lembra, por exemplo, o caso de certa duquesa, Margaret de Newcastle, cuja vida se assemelha às histórias de Bela Alma, de Joana (e de sua mãe, citada pelo pai) e de tantas outras mulheres, fictícias ou não:

Da forma que era, o que conseguiria dobrar, domar ou educar para o proveito humano aquela inteligência selvagem, abundante e bruta? [...] Alguém deveria ter colocado um microscópio na mão dela. Alguém deveria tê-la ensinado a admirar as estrelas e raciocinar cientificamente. **Sua perspicácia era movida a privacidade e liberdade. Ninguém a controlava. Ninguém a ensinava. Os professores a bajulavam. Na corte, as pessoas zombavam dela**⁸¹ (grifo nosso)

Woolf alude, desse modo, a um desperdício de talento “selvagem, abundante e brut[o]” que não encontrava amparo na sociedade para desenvolvimento pleno, simplesmente por haver outro papel social rigidamente reservado às mulheres. Mas o que estaria por trás desse mecanismo social naturalizado que impõe às mulheres a resignação dentro de um estrato social desprivilegiado? Tal condição feminina, por séculos cristalizada, passa por transformações a passos decididos, ainda que vagarosos, de modo que o tema da formação feminina desponta aqui e acolá no horizonte de autores proeminentes como Goethe. Coerentemente, a obra paradigmática do romance de formação – gênero romanesco que frutifica num tempo histórico em que aparecem fissuras na rígida estratificação social, sob o impacto das revoluções burguesas – representa literariamente não apenas a trajetória do herói burguês (Wilhelm Meister) como também a tensão de almas femininas que almejam e ensaiam uma ruptura emancipatória (canonisa).

Arriscando uma hipótese que contribua para a compreensão sobre a tendência a se perpetuar a relação desnivelada entre homens e mulheres, Virginia Woolf afirma que “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural⁸². É certo que a lei, negando às mulheres

⁸¹ WOOLF, Virginia. Um teto todo seu, *op. cit.*, p. 91.

⁸² *Ibidem*, p. 54.

a capacidade plena de direitos (sobretudo o direito à propriedade), submete-as a uma posição de vulnerabilidade, e, por esse motivo, a busca por proteção sob uma figura masculina é sempre questão premente. Oferecendo-lhes essa proteção, os homens recebiam como contrapartida o engrandecimento de sua imago.

Por essa chave, poderíamos compreender o comportamento ambíguo do noivo de Bela Alma, que, embora estimulasse seu desenvolvimento intelectual, cedia aos valores masculinos dominantes, ora reprimindo-a, ora aproveitando-se dela para abrilhantar sua figura perante a sociedade, conforme lhe conviesse:

De todos os assuntos, à exceção de Direito, costumava falar comigo e, ao mesmo tempo que me fornecia livros de todos os gêneros, vivia repetindo-me a duvidosa lição de que **uma mulher devia manter seu saber mais oculto que o calvinista mantém sua fé num país católico**; e, enquanto eu, de fato, de uma forma inteiramente natural, cuidava de não me mostrar ante o mundo mais inteligente e mais instruída que de hábito, **ele era o primeiro que, apresentando-se a ocasião, não podia resistir à vaidade de falar de seus méritos**⁸³. (grifos nossos)

Em *Perto do coração selvagem* também se observam, na interação entre Joana e o marido, Otávio, momentos de tensão devido ao abalo na autoconfiança masculina. Certa vez, Otávio havia mostrado a Joana uma frase de Espinosa que tencionava colocar no topo do estudo que escrevia, da área do direito; quedando-se curiosa, ela quisera ler o livro do filósofo holandês. Assim, quando Otávio tomou o volume em mãos, depois de certo tempo, viu, assombrado, uma folha intercalada entre as páginas. Era a letra de Joana que dizia “A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach”. Ele demonstrou grande incômodo com a anotação: “Joana sempre o encontrava desprevenido⁸⁴”.

Na literatura mundial, os primeiros romances sobre a formação da mulher lidam frequentemente com tais questões sociais suscitadas pelo gênero; é o que vemos tanto no Livro VI de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, uma história de formação feminina alemã, do século XVIII, quanto em outros romances, como *Perto do coração selvagem*, que pode ser lido como um romance de formação feminino brasileiro do século XX.

⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, *op. cit.*, p. 363.

⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 124.

A formação feminina sob a luz da ironia e o simbolismo da campânula de vidro

Comenta-se usualmente que as “Confissões de uma bela alma” têm origem na experiência de vida de uma parente de Goethe⁸⁵. Tal informação tem relevância histórica quando se deseja retrazar as fontes externas do autor na escolha dos motivos trabalhados em sua obra; no entanto, interessa-nos aqui destacar a própria decisão de incorporar tal matéria na composição romanesca, pois não se trata de algo fortuito ou acessório. Já se disse anteriormente que o Livro VI surge como um “corpo estranho” e inesperado no desenrolar da narrativa das aventuras de Wilhelm Meister. Com esse modo peculiar de inserção, talvez alguns leitores tenham se sentido induzidos a perceber o volume como um conjunto de páginas incômodas ou, em pior hipótese, páginas desnecessárias e fora de lugar, o que justificaria uma leitura apressada e descuidada ou, até mesmo, dispensável. O efeito é extremamente irônico, pois seria um reflexo sintomático de que a formação feminina é negligenciada e tolhida e, assim, também com tal expediente, Goethe confere visibilidade às limitações da formação feminina em dada configuração histórico-social.

Para além desse arranjo estrutural na obra, ressalte-se também que o gênero da narrativa íntima confessional em primeira pessoa favorece o teor de autenticidade, de modo que a voz feminina possa se expressar com máxima franqueza, sem causar alarde, já que é esperada a operação de autoexame da consciência. Desse modo, empreende-se uma profunda análise social e psicológica de um ser humano, especificamente do gênero feminino, que viveu na nação alemã do século XVIII, portanto, em um Estado ainda não unificado, no seio de uma classe social privilegiada e, um último detalhe, sob os ventos da Revolução Francesa.

Uma vez mais, retomemos uma passagem fundamental na vida de Bela Alma: enquanto ela se guardava para o enlace matrimonial com Narcisse, fortalecia-se o vínculo com o chamado *amigo invisível*, forma como nomeava sua devoção espiritual e convicção íntima. Decidida a preservar sua integridade moral, isto é, a não fazer concessões em relação a seus valores, impõe uma condição para a continuidade das intenções matrimoniais, gesto considerado de ousadia inaudita para uma mulher. Trata-se de um desdobramento que funciona como um divisor de águas na trajetória singularíssima de amadurecimento dessa jovem alma, sendo notável como seu olhar arguto não deixa escapar os mais sutis meandros percorridos

⁸⁵ Referimo-nos à pietista Susanna Katharina von Klettenberg, prima e amiga da mãe de Goethe, cujos escritos foram reunidos em *Die schöne Seele: Bekentnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg* (A Bela Alma: confissões, escritos e cartas de Susanna Katharina von Klettenberg – Leipzig, 1912), conforme informa Marcus V. Mazzari nas notas de rodapé da edição brasileira do romance goethiano (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, *op. cit.*, p. 347).

pelos sentimentos e pensamentos. Assim, exhibe-nos um encadeamento dialético complexo, como destacamos a seguir:

Sem ter sequer uma clara consciência do fato, a batalha, no entanto, já havia sido decidida em minha alma. Embora houvesse em mim algo que ainda ansiava pelas alegrias sensuais, eu já não podia mais desfrutá-las. Mesmo para aquele que ama perdidamente o vinho, todo o prazer de beber desapareceria caso se encontrasse em meio a tonéis cheios no interior de uma adega onde o ar viciado ameaçasse sufocá-lo. O ar puro é superior ao vinho, sentia-o com muita vivacidade, e desde o princípio não me teria sido por demais dificultoso refletir para preferir o bom ao prazeroso se não me houvesse detido o medo de perder o afeto de Narcisse. Mas já que finalmente, depois de uma batalha milenar, depois de considerações mais e mais reiteradas, voltei meu olhar perspicaz para o laço que a ele me prendia, e acabei por descobrir que não só era frouxo como também passível de se romper. **Reconheci prontamente não passar de uma campânula de vidro o que me mantinha encerrada num espaço sem ar; nada além da força necessária para parti-la em dois e salvar-se!** [...] Com um desafio viril, dizia-lhes haver me sacrificado o suficiente até então, estando disposta a ir ainda mais longe, até ao final de minha vida, e compartilhar com ele todas as adversidades, **exigindo, em troca, a plena liberdade de meus atos; declarava-lhes que meus atos e feitos não haveriam de depender senão de minha convicção;** que, a bem dizer, jamais me havia obstinado em minha opinião; pelo contrário, que de bom grado ouviria todas as razões, **mas, uma vez que se tratava de minha própria felicidade, só de mim devia depender a decisão, e que não toleraria nenhuma espécie de constrangimento**⁸⁶. (grifos nossos)

Essa passagem é destacada por Gustav Seibt⁸⁷, demonstrando como, na vida interna de Bela Alma, o papel social que teria de representar, como dama da sociedade, era cada vez mais esvaziado de significado. Aqui, a colocação da metáfora “campânula de vidro” (*Glasglocke*) parece-nos bastante pertinente, não apenas pela beleza, mas principalmente pelo poder sugestivo: expressa o efeito que o relacionamento com o noivo estimado lhe causava, que era de sufocamento pelo ar rarefeito e estagnado, portanto, sem o ar puro (liberdade) que tanto apreciava, e denota também as características de invisibilidade e de quebrantabilidade dessa clausura. Para a sociedade, nada mais natural e, por esse motivo, mantinham-se invisíveis os problemas da condição feminina sob opressão patriarcalista: uma dama de família respeitável deveria comprometer-se em noivado vantajoso e conveniente aos interesses da família, assumindo o papel da mulher casada para constituir um núcleo familiar harmonioso.

Um detalhe relevante da biografia da canonisa, talvez crucial para que se armasse de um espírito crítico e indômito, foi o período durante a infância em que se isolou das companheiras de mesma idade em decorrência de uma enfermidade, ainda segundo Seibt. Com

⁸⁶ *Ibidem*, p. 366-367.

⁸⁷ In “Ein gelehrtes Weib: Goethes verkannter weiblicher Bildungsroman ‘Die Bekenntnisse einer schönen Seele’”, *op. cit.* “Doch in den Wartejahren wird der Blick der gelehrten und frommen Frau auf ihre künftige Rolle als Gesellschaftsdame immer illusionsloser. Bei Tanz, Spiel und Wein wird ihr zunehmend unwohl, hohle Konversation ödet sie an”. Tradução nossa: “Mas nos anos de espera, a visão da mulher erudita e piedosa sobre seu futuro papel como dama da sociedade torna-se cada vez mais desiludida. Ela se sente cada vez mais desconfortável com a dança, os jogos e o vinho, e aborrecida com conversas vazias”.

isso, cercou-se de livros de toda sorte, e seu pai a mimava com diversos conhecimentos de história natural de seu gabinete, estimulando e saciando a imaginação e a curiosidade, atributos naturais de qualquer ser humano, independentemente do gênero.

Graças a essa autoconsciência cultivada desde a infância, Bela Alma não apenas percebe a existência e a natureza da “campânula” como também se posiciona em relação a esta: um punhado de coragem incomum (força transgressora) romperia facilmente a barreira e, uma vez consumado o ato, não haveria retorno ao estado anterior, pois o vidro restaria partido para sempre. É o que faz quando rompe com o noivo, já que Narcisse não consentiu que continuasse devota a suas convicções religiosas, isto é, negou-lhe a liberdade primordial da alma.

É dessa forma que as confissões de Bela Alma nos instigam uma reflexão crítica sobre as condições da educação feminina, principalmente sobre a existência ou não da viabilidade de desenvolvimento de todas as potencialidades do ser humano do gênero feminino. Se é somente com o decorrer do tempo que escritoras femininas instruídas passam a produzir *Bildungsromane* femininos, dotadas de espírito crítico acerca de si mesmas e da sociedade a que pertencem, podemos afirmar que estamos aqui diante de uma antecipação.

Ainda que a formação de Bela Alma tenha sido cerceada por uma conjuntura social estrutural imposta ao gênero feminino, seu caminho se orientava extraordinariamente por meio de princípios basilares do conceito de *Bildung* – a saber, os da continuidade e da harmonia, sempre se projetando adiante, mantendo-se coerente consigo mesma. É o que presenciamos nestas palavras de autorreflexão:

O fato de eu **caminhar sempre para a frente, nunca para trás, de meus atos serem cada vez mais semelhantes à ideia que faço da perfeição**, de sentir a cada dia mais facilidade em fazer aquilo que julgo correto, a despeito da debilidade de meu corpo que me priva de tantos serviços, pode-se explicar tudo isso pela natureza humana, cuja deterioração tenho visto com tamanha profundidade? Para mim, de uma vez por todas, não.

Mal consigo lembrar-me de um mandamento; nada me aparece sob a forma de uma lei; **é um impulso o que me guia e que sempre me conduz para o bem; obedeço livremente a meus sentimentos e entendo tão pouco de limitação quanto de arrependimento**⁸⁸. (grifos nossos)

A corroborar com o testemunho da experiência de uma *Bildung* vivenciada – no caso, uma formação feminina religiosa –, encontra-se também nesse mesmo Livro VI uma formulação teórica da ideia de formação que permite aproximar a essência da *Bildung* religiosa da canonisa ao ideal de formação da Sociedade da Torre (*Bildung* laica-humanista); desse modo, em certa medida, reconhecem-se o mérito e a legitimidade do processo formativo da

⁸⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* op. cit., p. 404.

canoniza, mesmo que noutra parte – Goethe deixa a dialética falar por si só –, por precaução, o abade não permita que os sobrinhos sejam por ela influenciados. A seguir o trecho em que se expressa na “língua” de Bela Alma, isto é, aquela que transita pela dimensão transcendental:

Se pudéssemos conceber como possível – disse ele, certa vez – que o Criador do mundo houvesse adotado ele próprio a forma de sua criatura e passado a seu modo algum tempo no mundo, essa criatura já nos apareceria como infinitamente perfeita para que o Criador pudesse unir-se tão intimamente com ela. **Não pode haver, pois, contradição entre o conceito do homem e o conceito da divindade**, e se sentimos com frequência certa dessemelhança e afastamento dele, é, contudo, tanto mais nosso dever de não ver sempre em tudo, como o advogado do diabo, somente os pontos fracos e as debilidades de nossa natureza, mas sim **procurar antes todas as perfeições, pelas quais podemos confirmar as pretensões de nossa semelhança divina**⁸⁹. (grifos nossos)

Tal descrição recupera a transição semântica do termo *Bildung* justamente por meio dos pietistas: da instância da criação e da reprodução das formas da natureza (criaturas feitas por Deus – tradição cristã de concepção do mundo e da vida) ao ato de reprodução da natureza pela *imitatio* (fazer artístico), chegando-se, em última instância, ao sentido de uma formação espiritual, isto é, essencialmente interiorizada. Houve, portanto, nessa passagem, uma inversão de esferas, da forma exterior (plástica) para a forma interiorizada. Assim, na busca pela formação interna, o aperfeiçoamento impulsiona para a frente, aproximando o aprendiz à semelhança divina; dito de outro modo, cada um deve buscar sua forma mais perfeita (dimensão da idealização, do dever-ser).

Ocorre, no entanto, que, no projeto formativo idealizado pela Sociedade da Torre, a formação interior deve se externalizar como ação no mundo. Trata-se de uma formação alicerçada em valores humanistas que buscam a transformação progressista do mundo, por isso a censura ao intelectual de braços cruzados ou ao religioso ensimesmado. Eis aqui as duas forças em contraposição, a da intimidade e a da atividade, e, segundo interpretação de Lukács, no texto de 1936, “o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade, que Goethe coloca como vazia e abstrata”⁹⁰. Nesse ponto, não muda o entendimento que já expunha em *A teoria do romance*, no capítulo dedicado a Goethe, acerca do movimento formativo que se opera quando ocorre a

⁸⁹ *Ibidem*, p. 390.

⁹⁰ Apud *ibidem*, p. 590. Esse texto de Georg Lukács, de 1936, encontra-se como posfácio na edição brasileira *d’Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (2006)* de que nos servimos na presente pesquisa. O texto original encontra-se em *Werke*, v. 7: *Deutsche Literatur* (“Goethe und seine Zeit” – Neuwied/Berlim: Hermann Luchterhand, 1964). Ademais, temos notícia da publicação, em agosto de 2021, do volume integral de Lukács (intitulado-se *Goethe e seu tempo*), pela editora Boitempo, com tradução de Nélio Schneider, onde está evidentemente incluso o texto sobre o romance paradigmático de Goethe.

“percepção da discrepância insolúvel entre interioridade e mundo, obrigando o herói a encerrar-se em si e guardar a interioridade apenas realizável no âmago da alma”⁹¹.

Coerentemente com essa leitura, as “Confissões de uma bela alma” também receberam a atenção do crítico húngaro, sobretudo como contraponto à formação humanista, identificando na canonisa a personificação de um “extremo subjetivo, puramente interior”. Nesse sentido, tanto a canonisa quanto a “nostalgia teatral de Wilhelm” e as “figuras expatriadas, romântico-poéticas de Mignon e do harpista” são interpretadas por Lukács como reflexos da “subjugação do infrutífero romantismo [que] impregna todo o romance”⁹².

Sob o revestimento do relato pessoal feminino, desenvolve-se, dessa forma, um pretensamente inofensivo *Bildungsroman* voltado para o âmago da subjetividade, em que os movimentos mais recônditos e insidiosos não escapam à percepção da canonisa, que os identifica como o “mal” – ponto que receberá nossa atenção em outro capítulo; em verdade, estamos diante de uma narrativa de pujança formidável, cuja essência silenciosamente revolucionária atravessa os tempos e os espaços, reverberando nos dias de hoje. Quem se permitir ler com a devida atenção o descolorido texto embrenhado em meio às aventuras de vívidas cores do aprendiz Wilhelm Meister se verá encorajado a não abrir mão dos mais altos valores da condição humana; em outras palavras, a não abrir mão da liberdade de convicção íntima, a não se deixar dobrar internamente e a colocar-se ombro a ombro com os demais, onde quer que esteja e sob quaisquer adversidades e condições de opressão – eis um aprendizado fundamental que se transpõe para fora das páginas das “Confissões”, que fala diretamente ao coração e à mente dos leitores.

3.2 Aspectos problemáticos no *Bildungsroman* feminino: apropriação e construção teórica

No âmbito da presente pesquisa, levamos em consideração o estudo de Cristina Ferreira Pinto que representou um marco na apropriação e assimilação do *Bildungsroman*, conceito até então pouco familiar na literatura e crítica brasileiras, na corrente do chamado *Bildungsroman* feminino. No trabalho intitulado *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), Pinto desenvolveu uma análise então precursora que problematiza a ausência de

⁹¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance, op. cit.*, p. 143.

⁹² Do texto do posfácio. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, op. cit.*, p. 591.

protagonistas femininas em *Bildungsromane*⁹³, propondo uma revisão subversiva da tradição segundo a perspectiva da crítica feminista. Entre as quatro obras selecionadas como *corpora*, todas escritas por mulheres e com protagonistas femininas, encontra-se *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, que é objeto de nosso estudo.

Na interpretação forjada por Pinto, o *Bildungsroman* “passa necessariamente por uma atualização de fundo ‘político’, na medida em que a autora se apropria do conceito, desconsiderando as condições históricas particulares de sua origem, para realinhá-lo nas fileiras de uma crítica manifestadamente feminista”, alerta-nos Maas⁹⁴.

Quando se questiona a possibilidade de existirem romances de formação femininos, não se trata de uma postura ideológica sexista, em que se fecham arbitrariamente as portas da teoria literária para as protagonistas femininas, até porque não estamos no campo de uma ultrapassada poética prescritiva. Nos domínios que envolvem literatura e sociedade, a problematização acerca do romance de formação feminino é frutífera, pois a arte está, uma vez mais, antecipando pontos de tensão ético-social, mesmo quando apenas os torna mais visíveis. *In concreto*, na medida em que os romances buscam representar fidedignamente a realidade da condição feminina, restarão expostas as dificuldades que se impõem à formação das mulheres.

Para resgatar o conceito amplo de *Bildungsroman*, observemos que se trata do romance cujo tema central é a “imagem do *homem em formação*”⁹⁵, como disse Bakhtin em poucas e acertadas palavras, logo que principiou a analisar o romance de educação. Considerando-se que, na representação do processo formativo, o confronto do jovem com o mundo é o tema principal, não seria de surpreender que elementos como o afastamento da casa dos pais (ponto de origem), o surgimento de uma figura mais experiente no papel de mentor e a possibilidade de aventurar-se em viagens a locais desconhecidos se tornem comuns, permitindo a vivência de experiências que possam modificar o caráter inicial do protagonista, dando-lhe espaço para colocar à prova os valores herdados inicialmente no seio familiar. Assim sendo, como se poderia conceber propriamente um romance de formação feminino de modo realista, na ausência de experiências dessa espécie? Se a formação feminina se limitava apenas à aquisição e ao treinamento de habilidades e de um modo de comportamento adequados a determinada etiqueta social, o tornar-se adulta significava apenas a representação de um papel? Segundo

⁹³ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 12: “Por que essa quase total ausência da mulher como personagem central no *Bildungsroman*?”.

⁹⁴ MAAS, Wilma Patrícia. O cânone mínimo, op. cit., p. 248.

⁹⁵ BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal, op. cit., p. 217.

Ortrud Gutjahr, esse questionamento franco é que deve marcar o ponto de partida, norteando as reflexões sobre o *Bildungsroman* feminino⁹⁶.

Conforme já analisado anteriormente, a limitação dos direitos femininos, que começa a ser combatida efetivamente apenas no início do século XX, sob o impacto da inserção feminina no mercado de trabalho durante a Primeira Guerra Mundial, mantinha a mulher em posição de dependência em relação à figura masculina⁹⁷. Essa conjuntura mostra por que temas como o casamento, o nascimento no seio de uma família honrada aos olhos da sociedade, o comportamento ilibado da mulher casada, a condenação do adultério e a clausura em convento são frequentemente relevantes em romances protagonizados por uma mulher. Coerentemente, o romance de formação, nesse caso, evidenciaria a ausência de formação, já que a vida da mulher estaria restrita à preparação pragmática visando à assunção de um papel social. Relembre-se, então, que é por esse motivo que a decisão de Bela Alma, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de rejeitar o casamento e tornar-se canonisa é subversiva, de grande coragem e significado.

Em outra parte do mundo, na Inglaterra, tivemos notícia através de Martin Swales⁹⁸, em *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (1978), de que o *Bildungsroman* fora recepcionado pelos leitores anglófonos como um fenômeno estrangeiro, fruto da erudição alemã. Reconheceu-se o proveito de trabalhar com esse conceito para uma melhor compreensão de romances que tematizam a busca pela identidade feminina, com menção a *Fear of flying* (1973), de Erica Jong, e *The summer before the dark* (1973), de Doring Lessing, cujas protagonistas têm em comum uma subjetividade marcada por certo senso de indefinição, de inefabilidade. Os obstáculos das heroínas não seriam apenas de ordem externa, mas também

⁹⁶ GUTJAHR, Ortrud. *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: WGB (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2007, p. 62. Nas palavras da autora: “Wenn wir den Bildungsroman als eine Gattung bestimmt haben, in der eine productiv-schöpferische Auseinandersetzung mit Erziehungsvorgaben im Sinne innovativer Entwicklung gestaltet wird, so scheint es kaum auch nur annähernd möglich, in realitischer Weise Protagonistinnen einen solchen Bildungsweg angedeihen zu lassen”. Tradução nossa: “Se o *Bildungsroman* é definido como um gênero no qual se concebe um confronto produtivo-criativo com as exigências educacionais, no sentido de um desenvolvimento inovador, dificilmente parece ser possível dar às protagonistas femininas tal caminho educacional de uma forma realista.”

⁹⁷ Segundo Jean-Paul Desave, “a esposa, dotada pelo pai ou pela sua linhagem, compra, se não ‘o contentamento e o prazer’, pelo menos a segurança, então inestimável, de um casamento. Incapaz de prover às suas necessidades (a não ser que volte para o convento ou se transforme numa cortesã), a filha do fidalgo ou do notável não pode rebaixar-se a ponto de trabalhar para viver [...] a não ser que ela possa viver, herdeira ou viúva, do rendimento de seus bens, como um homem, ou então que entre na categoria, tão conhecida e tão ignorada, dos pobres envergonhados”. Apud DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Maria Helena da Cruz Coelho et al. (trads.). Porto: Afrontamento, 1990, p. 318-319.

⁹⁸ SWALES, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1978, p. 165-166.

de ordem francamente epistemológica, pois há indagações sobre os parâmetros pelos quais ocorre o conhecimento humano.

Nesse estudo, Swales defende que a análise literária não deve se limitar à dicotomia de estar ou não diante de um perfeito exemplo da tradição do *Bildungsroman*, sendo mais proveitosa a discussão em torno da elaboração e da mobilização dos discursos que a evocam. Assim, a contribuição do *Bildungsroman*, a seu ver, presentifica-se notadamente na discursividade e no debate intelectual, que são próprios desse gênero, permitindo que tal tradição seja vista não como uma excentricidade alemã, mas como precursora de procedimentos modernos que vemos incorporados nos romances de tempos contemporâneos – por exemplo, a discursividade autorreflexiva e o *inachèvement* (inconclusão ou não desfecho) do processo de crescimento, de formação⁹⁹.

Oportuno aqui lembrar que o jovem Lukács e Franco Moretti consideraram problemáticas as narrativas que representam uma trajetória de vida não concluída com uma socialização exemplar; significa dizer que são, frequentemente, romances cujo foco narrativo fixa-se na vida de uma figura dita excêntrica ou, então, narrativas que, através de procedimentos estilísticos, põem em relevo os movimentos da vida psicológica do protagonista, sem a presença objetiva e organizada de ações que confrontem o mundo. Ambos parecem convergir no entendimento de que tais circunstâncias prejudicam a configuração de um romance de formação, já que essas obras se furtam a mostrar-se como formas simbólicas de uma trajetória exemplar. Tomando outra direção, portanto, Swales aproxima-se mais do modelo interpretativo redimensionado após a revisão crítica dos anos 1980 a que aludimos.

Entende-se que, segundo essa perspectiva conceitual do *Bildungsroman*, as histórias de formação feminina também têm vez para uma leitura crítica, por exemplo, a fim de questionarmos a ausência ou não do protagonismo das mulheres em romances, como fez Cristina Pinto no estudo mencionado. Ao se ter em foco a imagem da mulher em formação, entendemos até que ponto determinada sociedade oferece ou nega condições para que ela se desenvolva continuamente em todas as suas potencialidades – tal como uma planta que recebe solo fértil, água, sol e sombra suficientes para que possa se desenvolver e se manifestar com todo o esplendor que a natureza lhe permite.

No ensaio de Virginia Woolf que suscitou diversas reflexões no âmbito desta pesquisa, o que a autora afirma sobre a escrita de Charlotte Brontë pode ser estendido a todas as mulheres que queriam viver como escritoras:

⁹⁹ *Ibidem*, p. 147-148.

Seus livros serão deformados e deturpados. Ela escreve com ira quando deveria escrever com tranquilidade. Ela escreve com leviandade quando deveria escrever com sabedoria. **Ela escreve sobre si mesma quando deveria escrever sobre seus personagens.** Ela está em guerra contra tudo e contra todos. O que mais ela poderia fazer a não ser morrer jovem, enclausurada e frustrada? [...] **Ela sabia melhor do que ninguém que sua genialidade seria enormemente beneficiada se não tivesse sido desperdiçada em visões solitárias de campos distantes; se lhe tivessem concedido experiência, comunicação e viagens.** Mas isso não lhe foi concedido; foi contido, e precisamente precisamos aceitar o fato de que todos aqueles bons romances, *Villette*, *Emma*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Middlemarch*, foram escritos por mulheres com a experiência de vida que era permitida dentro da casa de um clérigo respeitável; escritos também na sala de estar daquela casa respeitável, e por mulheres tão pobres que não tinham condições de comprar mais que alguns cadernos de papel almaço por vez para escrever *O Morro dos Ventos Uivantes* ou *Jane Eyre*¹⁰⁰. (grifos nossos)

No trecho anterior há duas observações contundentes que nos interessam em especial. A primeira refere-se ao tom de lamento com que se aponta a invasão de questões pessoais na escrita como fator limitador da qualidade artística das obras das romancistas. No entanto, em se tratando do romance de formação, esse subgênero não teria o condão de acolher como matéria narrativa cada dificuldade, cada grito e deformidade na trajetória das heroínas – e de suas autoras? À luz do *Bildungsroman* feminino, as negatividades e falhas são incorporadas, destacando o tamanho do desvio em relação a uma formação exemplar e luminosa; a depender das habilidades e da extensão do esforço da artista, estaremos diante de um romance de relevância.

O segundo ponto de interesse do trecho diz respeito à privação de experiências, comunicação e viagens na vida de mulheres do século XIX – inclusive das escritoras talentosas –, elementos que normalmente se fazem presentes nos romances de formação *masculinos* como motivos literários típicos do subgênero, uma vez que grande parte do aprendizado é proporcionada pelo contato e confronto com alteridades e com as forças do mundo externo. É por essa razão que a formação de Bela Alma, no livro VI d' *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, foi necessária e verossimilmente uma profunda jornada de aprendizado interiorizado. É por esse motivo também que os romances de formação femininos apresentam acentuados traços de romance psicológico, já que foram escritos por mulheres privadas de experiências no grande mundo, de modo que toda a sua capacidade de observação se concentrou nas pessoas que habitavam suas casas ou passavam por elas e nas mais sutis modulações dos relacionamentos interpessoais travados no ambiente doméstico.

¹⁰⁰ WOOLF, Virginia. Um teto todo seu, *op. cit.*, p. 101-102.

4. O romance diferente que é *Perto do coração selvagem*: os anos de aprendizado de Joana

Ao compreendermos que o romance de formação se caracteriza essencialmente como a representação romanesca de um ideal de formação – ou de uma trajetória de formação ou, ainda, de uma vontade consciente de formação, ou simplesmente de uma imagem do indivíduo em formação –, não há que se pensar em modelos padrões quanto aos recursos estilísticos utilizados pelo artista. O que se pode afirmar minimamente é que as narrativas apresentarão frequentemente unidade de ação organizada segundo princípios de representação do realismo, de modo que o leitor acompanhe as experiências de aprendizado do herói ou da heroína.

No romance paradigmático de Goethe, chama-nos a atenção, entre outros aspectos, a atuação de um narrador que se ocupa em nuançar com diversas luzes e sombras a trajetória de Wilhelm Meister, notadamente através de fina ironia, chamando-o, por exemplo, de “nosso amigo”. Esse mesmo narrador omite aos leitores a ação da “Sociedade da Torre” e, se antes mantínhamos um sorriso no canto dos lábios junto a ele ao acompanhar as aventuras do ingênuo herói, após a revelação da sociedade secreta padecemos junto com Wilhelm, subitamente o sorriso desaparecendo. Com isso, Goethe faz o leitor experimentar, ao lado do herói, os dissabores do aprendizado.

Já *Perto do coração selvagem*, em seus aspectos formais, emprega recursos expressivos da ficção moderna para representar com hiper-realismo a vida interior dos personagens. Analisando-se as obras indicadas por enciclopédias no verbete *Bildungsroman*, observa Maas que as manifestações do gênero no século XX têm sido citadas enquanto paródia (*A montanha mágica*, de Thomas Mann) ou alusão simbólica (*O jogo das contas de vidro*, de Herman Hesse), pois se trata de um período de “fragmentação do processo linear de formação e desenvolvimento”:

No século XX, desaparece a ideia do homem como ser psicológica e historicamente indecomponível. A representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade torna-se então uma aporia¹⁰¹.

No romance de Clarice Lispector, observamos que tal fragmentação se expressa na estrutura da narrativa, como se mimetizasse o ritmo de conscientização e de desenvolvimento do processo de aprendizado da heroína, cuja sensibilidade e intelecto lançam um olhar a um só tempo analítico e emocional sobre a infância, a puberdade, a adolescência e a iniciação na vida

¹⁰¹ MAAS, Wilma Patrícia. O cânone mínimo, op. cit., p. 81.

adulta. Esse conteúdo chega ao leitor sob a forma de memórias, diálogos, pensamentos e sensações apresentados por meio de discurso indireto livre, fluxo de consciência, figuras de linguagem entre outros.

Na infância de Joana, na época em que vivia com o pai – certamente um escritor ou jornalista, alguém que trabalha com textos¹⁰² – ela gozava de liberdade para se tornar o que quisesse, podendo decidir sobre suas ações. “Papai, que é que eu faço?”¹⁰³ – esta pergunta da infância, da Joana criança esperta e entediada, ecoa ao longo de sua trajetória e surge reelaborada pela Joana adolescente, na época em que viveu em internato: “O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si?”¹⁰⁴

A partir do olhar de outros personagens, temos também variações da mesma pergunta: “Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balance a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?”¹⁰⁵ Em uma única cena de conversa entre o pai e um amigo:

- Guria, guria, muria, leria, seria..., cantava o homem voltado para Joana. **Que é que tu vais ser quando cresceres e fores uma moça e tudo?**
- Quanto ao tudo ela não tem a menor ideia, meu caro, declarava o pai, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que **quando crescer vai ser herói...** (grifos nossos)¹⁰⁶

Joana pode representar uma fase de transição histórica na qual mulheres estão se familiarizando com a liberdade conquistada, mas, ao mesmo tempo, ainda se desvencilham de resquícios das antigas expectativas sociais que se impunham sobre elas – dos papéis que se esperava que representassem. Por esse motivo, a formação feminina se limitava, em tempos anteriores, a um aprendizado de habilidades para exercer os papéis de dona de casa, mãe, esposa. Assim, sua formação poderia ser vista como um *mise-en-scène* desse momento específico da mulher recém-emancipada na sociedade ocidental, que pode *se dar ao luxo* de trilhar caminhos desconhecidos, de não ter respostas de antemão sobre o futuro, de não saber o que fazer consigo mesma.

Conforme o diálogo acima transcrito, Joana queria ser herói quando crescesse e, de fato, segundo nossa proposta de leitura, ela buscará ser a heroína, isto é, a protagonista de sua

¹⁰² Não há nenhuma menção expressa e objetiva, porém, essa dedução depreende-se a partir dos poucos elementos que aparecem na narrativa: o pai concentrado, sempre a bater à máquina de escrever, e os livros disponíveis no ambiente.

¹⁰³ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 26.

trajetória de vida em *Perto do coração selvagem*. O romance nos apresenta fragmentos de sua vida, não ordenados, pois o projeto estético privilegia um foco de representação a partir do universo interno da protagonista, seguindo o ritmo do fluxo de suas memórias, sentimentos e pensamentos.

Ao ler esses fragmentos, notamos a importância do contato com outras mulheres e homens, o que age como elemento mobilizador do romance sob a forma de diálogos recortados, impressões de Joana e intromissão do narrador que, não raras vezes, assume a voz de outros personagens além da heroína, revelando-nos o universo interior deles. Ao longo de sua trajetória, Joana busca compreender os outros personagens e, sobretudo, a si mesma, por meio de uma posição questionadora e, assim, ensaia movimentos de autoafirmação, de confirmação de sua posição emancipada. Ainda quando criança, na escola, desconcerta a professora ao perguntar: “– O que é que se consegue quando se fica feliz?”; “– Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?”; “Ser feliz é para se conseguir o quê?”¹⁰⁷

Diante do exposto anteriormente, em nossa proposta de estudo, a aproximação de *Perto do coração selvagem* com o romance de formação se daria por meio de um aspecto que entendemos ser um dos essenciais desse gênero e que tem relação, de certa forma, com uma discussão situada em suas origens históricas, quando na Alemanha de fins do século XVII e início do século XVIII buscava-se distinguir e valorizar uma formação de aprendizados mais profundos e amplos que ultrapassassem os limites de uma educação formal voltada para a aquisição de habilidades práticas para o exercício de um ofício (*Ausbildung*). O cerne dessa discussão é explanado por Willi Bolle nos seguintes termos:

Por que, perguntaram alguns, amarrar a busca da felicidade individual e coletiva de antemão a determinados fins? A ideia de “felicidade” do indivíduo e da sociedade não seria melhor garantida se fosse baseada em sua emancipação? Como alternativa articulou-se a ideia de *Bildung*: algo que não pode ser obtido apenas por meio da educação (o círculo vicioso do *ducor* e do *duco*), mas algo que exige independência, liberdade, autonomia e se efetua como um autodesenvolver-se¹⁰⁸.

A pergunta terrível de Joana que indaga sobre a felicidade fora suscitada após a leitura, na escola, de uma narrativa que termina com o desfecho típico de contos infantis: “E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes”¹⁰⁹. Para ela, que está em busca de seu próprio caminho e também de referências, o desfecho que recorrentemente culmina na felicidade é algo que chama a atenção. A professora não pôde responder a essa pergunta fundamental, pois não

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰⁸ BOLLE, Willi. “A ideia de formação na modernidade”, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 29.

é a escola que poderá cumprir esse papel e sim o aprendizado pelas experiências da vida. A própria ideia de felicidade deve estar, portanto, emancipada e será desenvolvida sob os pressupostos de independência, liberdade e autonomia. *Perto do coração selvagem* representa, assim, o processo de autodesenvolvimento de Joana, tendo por base um questionamento que se aproxima daquele apontado por Willi Bolle, e com isso vemos traçado um primeiro fio entre o romance de Clarice Lispector e o romance de formação.

Quando se muda para a casa dos tios, Joana ainda enfrentava o luto: “Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morrerá”¹¹⁰. É nesse momento marcante de sua vida, que põe fim à fase mais luminosa da infância, que Joana se conscientiza: “Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual igual”¹¹¹. É assim que nasce a narrativa da *Bildung* de Joana, com todas as problemáticas linguísticas absorvidas pela trama do romance, nos movimentos de embate da artista que busca uma aproximação o mais fidedignamente possível entre matéria e expressão. Assim, abordamos a formação de Joana, que se bifurca em duas sendas entrelaçadas: a da busca por uma linguagem expressiva própria e a da emancipação pessoal que passa pela questão da condição feminina.

Por fim, há uma questão fundamental do romance de formação que reverbera por todo o romance de Lispector, seguindo nesse sentido a tradição de Wilhelm Meister. Na carta emblemática, citada anteriormente, uma frase de Wilhelm se destaca como síntese da essência do *Bildungsroman*: “Para dizer-te em uma palavra: formar-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância”. Em dado momento, Joana já adulta olha-se no espelho e se diz:

Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? **Não, odiar-se-ia ainda mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma.** Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez¹¹². (grifo nosso)

Sua trajetória era tortuosa, não era retilínea, algo sempre a desviava da “torrente principal”, mas tinha plena consciência de sua vontade de continuar se renovando, não tolerava a ideia de ser “um tronco imutável até a morte”, desejava “crescer dentro de si mesma”. Joana

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 40.

¹¹² *Ibidem*, p. 80.

correspondia a esse desejo, sempre buscava compreender os significados de sua existência e entendia que tal compreensão passava necessariamente pelo ato da expressão. Há um processo que ela começara na infância e, reconhecendo se tratar de algo imprescindível em sua vida, busca sempre retomá-lo em sua trajetória de aprendizados, pontuada por interrupções que também farão parte de sua formação:

Toda a sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? **E a continuação do que ela iniciara quando criança?**¹¹³ (grifo nosso)

Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, **como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância**, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só¹¹⁴. (grifo nosso)

Veremos a seguir como a autora desenvolve a trajetória da heroína, compreendida como um processo consciente de autoformação pautada pela renovação contínua rumo à plenitude de sua forma singular de ser. Nesse sentido, entendemos que interpretar *Perto do coração selvagem* como romance irmanado d'*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, guardados os devidos contextos e proporções, não seria uma abordagem aleatória, podendo ser bastante proveitosa para compreendermos a força expressiva do romance que marcou a estreia de Clarice Lispector.

Panorama da recepção crítica do romance de estreia de Clarice Lispector

Seria preciso uma jovem muito decidida para desconsiderar todas as críticas, repreensões e promessas de recompensas. A pessoa teria que ser uma espécie de ativista para dizer a si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos.

Virginia Woolf

Recebida como grande novidade pela crítica devido aos aspectos estilístico-formais da obra, a autora debuta como romancista com a publicação de *Perto do coração selvagem* (1943/1944). A essa época da primeira publicação, a obra teve boa acolhida crítica em geral, notabilizando-se a de Antonio Candido que destacamos abaixo:

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura **estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias**. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração*

¹¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

selvagem, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para **levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente**¹¹⁵. (grifos nossos)

A outra linha crítica, notadamente a de Álvaro Lins, crítico mais ortodoxo e influente naquele momento, considerou duramente o romance como “experiência incompleta”, insistindo em reduzi-lo a comparações com a escrita de James Joyce e Virginia Woolf, provocando muito aborrecimento a Clarice Lispector¹¹⁶:

Usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virginia Woolf, a Sra. Clarice Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana. [...] Não tenho receio no afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf. [...] Coube-lhe, vamos repetir, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf¹¹⁷.

Em contrapartida, Lúcio Cardoso e Antonio Candido souberam olhar com maior sensibilidade e acuidade; o primeiro, ao dizer que, por se tratarem de escritores inseridos em um mesmo período histórico, não seria de se admirar que chegassem a empregar recursos estilísticos semelhantes, enquanto Candido relativiza a importância de influências ao dizer que “a crítica de influências [lhe] mete certo medo, pelo que tem de difícil e sobretudo de relativa e pouco concludente”¹¹⁸. Se, por um lado, o artigo de Álvaro Lins chega a insinuar que Lispector, por ser ainda jovem, não dispunha da experiência de vida necessária para dar conta de um romance bem estruturado, por outro lado Lúcio Cardoso escreve um artigo contestando a própria noção de romance:

Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. 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 em que está armado. Parece-me uma das qualidades do

¹¹⁵ CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 126-127.

¹¹⁶ GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 210. Conforme registros de Nádya Gotlib: “É também Álvaro Lins que toca num ponto delicado que atormentará Clarice Lispector: a questão da influência”.

¹¹⁷ LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 188. O artigo de Álvaro Lins, “A experiência incompleta: Clarice Lispector” foi originalmente publicado no *Jornal de Crítica* em 11 de fevereiro de 1944, logo após a publicação do romance. Para este estudo, recorreremos ao artigo republicado no volume *Os mortos de sobrecasaca*.

¹¹⁸ CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”, *op. cit.*, p. 128.

livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do “métier”, que dá a *Perto do coração selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste¹¹⁹.

Com a expressão “romance no sentido exato da palavra”, Lúcio Cardoso estaria se referindo ao romance realista, empenhado em representar aspectos sociais do Brasil à luz de um foco narrativo-descritivo objetivo. Sobre a recepção crítica favorável a Clarice Lispector, a despeito de considerações como a de Álvaro Lins, esclarece-nos Luís Bueno¹²⁰ que não devemos interpretar como fato isolado e apartado de historicidade. Ao lado de uma crítica alinhada à literatura engajada, havia outra tendência no cenário crítico, corroborada por escritos de Flora Süssekind e Silviano Santiago, segundo os quais a tradição literária brasileira de caráter naturalista-realista somente teria sido rompida isoladamente por Clarice Lispector, Machado de Assis e Guimarães Rosa, cada qual em seu tempo.

No cenário literário brasileiro coexistiam duas vertentes de produção ficcional, identificadas como romance “social” e romance “intimista” ou “psicológico”. O destaque dado pela crítica empenhada ao romance “social” não modifica o fato de que já havia na literatura brasileira romances em que a voz lírica ou a introspecção narrativa se faziam presentes. Dessa constatação, Luís Bueno¹²¹ elucida-nos que a escrita de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa não surgiu “do nada”, pois foi precedida por importantes experiências literárias que não podem ser ignoradas. Lembra-nos do exemplo de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, romance que costuma ser classificado como realista, mas que encerra em sua composição uma aguda e delicada representação da relação entre o homem retirante – impenetrável – e o mundo circundante do sertão, dentro de um sofisticado jogo de distanciamento estético entre narrador e personagens. Outros exemplos são *Fronteira* (1935) e *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, cujo universo ficcional, classificado como de linha psicológica e intimista, revela forte presença de elementos telúricos das montanhas arruinadas de Minas Gerais como pano de fundo melancólico.

Assim, Clarice Lispector, buscando ser fiel a sua linguagem própria, produz uma escrita que se aproxima mais dos romancistas “intimistas”, pois não emprega recursos tradicionais do romance realista, de modo que Álvaro Lins lança mão de referências como James Joyce e Virginia Woolf para comentar o estilo artístico da escritora estreada. Ademais, como visto

¹¹⁹ CARDOSO, Lúcio. “Perto do coração selvagem”. In: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1944. Disponível na hemeroteca digitalizada da Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092_1944_04827.pdf. Acesso em: 9 jul. 2022.

¹²⁰ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora da Unicamp, 2006, p. 17-19.

¹²¹ *Ibidem*, p. 23-25.

anteriormente, o título e a epígrafe da obra¹²² sugerem uma relação com a escrita joyceana, reforçando o discurso de Álvaro Lins. Cartas trocadas com Lúcio Cardoso, no entanto, revelam que, à época da concepção da obra, Clarice Lispector ainda não havia lido nenhuma obra de Joyce, sendo por sugestão do amigo que adotara *Perto do coração selvagem* como título do romance¹²³.

A jovem autora provavelmente temia que a leitura de sua obra fosse obscurecida e limitada por uma visão que procurasse enquadrá-la como “moça que escreve bem” ou como pastiche dos romancistas modernos citados. A nosso ver, o incômodo da autora é ampliado justamente por seu romance abordar como tema a formação de uma linguagem estética própria, problematizando justamente a possibilidade de se expressar fiel e precisamente os pensamentos e sentimentos: é possível captar o instante efêmero em palavras e, se o captamos, não o estamos desnaturalizando em sua essência fugaz? No trecho abaixo, retirado do romance de Lispector, o narrador se queda perplexo pela estranha ação reversa das palavras sobre nós, enunciadores:

A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo¹²⁴.

Essa observação está ligada à clássica tensão entre forma e conteúdo, fazendo-nos acompanhar a reflexão estupefata da protagonista – e da própria autora – sobre o funcionamento da linguagem e sua relação com o mundo, tema que aparece outras tantas vezes no romance, como veremos ainda.

Uma vez situada assim a publicação de *Perto do coração selvagem* no contexto concreto do cenário literário brasileiro dos anos 1930-1940, compreendemos que a obra foi recebida como um impacto positivo para a literatura brasileira, seja pelo mérito de introduzir ou difundir técnicas narrativas modernas, seja pela inserção de uma voz literária que impõe de modo singular novas questões temáticas. Como disse Antonio Candido, para esta autora a “ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito”.

¹²² Clarice Lispector empregou como epígrafe esta frase de James Joyce, retirada de *Um retrato do artista quando jovem*: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.

¹²³ *Op. cit.*, p. 44. Na coletânea de correspondências de Clarice Lispector, em carta enviada a Lúcio, em 1944: “Você se lembra que eu dei o livro datilografado (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo o *Portrait of the artist* e que encontrara uma frase bonita? Foi você que me sugeriu o título”.

¹²⁴ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 95.

Tanto é assim que Clarice Lispector declarou em entrevista¹²⁵ que, quando não está trabalhando em um livro, está “morta” e, portanto, respondia ao jornalista a partir de seu túmulo, pois tinha acabado de concluir um romance.

4.1 Particularidades formais em *Perto do coração selvagem*: a estrutura temporal e a voz narrativa

A estrutura temporal: contraposições estanques

O romance é dividido em duas partes, nomeadamente: Primeira Parte (nove capítulos) e Segunda Parte (dez capítulos), de dimensões similares, com aproximadamente cem páginas cada. Não se trata, assim, de uma obra extensa e o reconhecemos como romance e não como uma novela, porque o próprio livro traz essa informação no frontispício – *Perto do coração selvagem: Romance*.

Roberto Schwarz, em um pequeno ensaio de 1959, expõe suas impressões sobre *Perto do coração selvagem*, destacando a qualidade dos procedimentos estilísticos empregados pela autora e, em seguida, mais especificamente, aponta para uma característica estrutural da obra, nos seguintes termos:

[...] a construção de experiências psíquicas é admirável na precisão, seguindo o fluxo da consciência. [...] Os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir de seus elementos mínimos, não podem se inserir num desenvolvimento de cunho histórico e não podem constituir, portanto, uma biografia. **O romance respeita esta regra em sua estrutura, que é toda de contraposições estanques**¹²⁶. (grifo nosso)

Pela ausência de uma continuidade linear cronológica, de fato dificilmente poderíamos identificar uma biografia no sentido estrito, pois o que nos é apresentado pelo narrador são fragmentos da vida de Joana. Tal compartimentação ou “contraposições estanques” não obedecem, portanto, a conexões de causa e efeito ou de simples sucessividade. A contraposição de momentos, aparentemente errática, parece seguir o movimento do fluxo de consciência, já que Joana está constantemente em posição questionadora sobre o viver, a linguagem, o seu modo de ser e a sua relação com o mundo.

¹²⁵ Esta fala consta da parte final da entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, na TV Cultura, a qual já mencionamos anteriormente. O romance que ela havia terminado de escrever é *A hora da estrela* (1977), sua última obra.

¹²⁶ SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem". In: *Sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 55.

Assim define-se a estranheza que causa esse romance, pois não apenas é narrado a partir de fluxos de consciência, sem linearidade cronológica, como também quase não há narrativa de ações. Tudo acontecendo somente no âmbito da divagação, dos diálogos e de impressões, não há uma descrição completa dos ambientes ou dos personagens, já que a representação da realidade é mediada pela subjetividade. Ademais, outra característica marcante é o caráter de laboratório linguístico, como se o romance fosse também um espaço de experimentação, de observação do comportamento e dos efeitos das palavras, o que nos autoriza a afirmar que existe a representação de um aprendizado estético se desdobrando diante do leitor.

Álvaro Lins, na resenha já citada, critica a estrutura fragmentada: “Já se disse da arte do romance que é um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico, o espelho está partido, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos. O romance da Sra. Clarice Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima”¹²⁷. Aproveitando-nos da analogia do espelho, diríamos que cabe a nós interpretar os estilhaços da vida de Joana, tentando enxergar o que ela indica como essenciais em sua trajetória, já que os acontecimentos externos não são em si mesmos importantes, do contrário não seriam apresentados em um único parágrafo. O narrador resume rapidamente os principais episódios da vida da protagonista em algumas poucas linhas:

Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos¹²⁸.

Se ordenássemos cronologicamente os acontecimentos da história de Joana, teríamos resumidamente uma sequência como esta, parecida com a que o narrador propôs: 1) a infância com o pai (período da felicidade tépida, das brincadeiras de imaginar, do ensaio das primeiras especulações, do amor ao pai), a mãe aparecendo apenas em memória e relatos do pai, como uma presença algo fantasmagórica; 2) a infância com a tia (luto pela morte do pai, afastamento do lar paterno, a descoberta do mar como refúgio para suas emoções); 3) a puberdade na casa da tia (choque e incompreensão entre Joana e os tios; o abrigo intelectual no professor e a iniciação ao sentimento amoroso); 4) a adolescência no internato, período sobre o qual quase não há relato no romance (a cena marcante de Joana entregue ao prazer quase lascivo de contar histórias); 5) o encontro entre Joana e Otávio (Joana como jovem adulta fascina Otávio); 6) o

¹²⁷ LINS, Álvaro. "A experiência incompleta: Clarice Lispector", *op. cit.*, p. 191.

¹²⁸ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 24.

casamento de Joana e Otávio (experiência do amor, sentimento de entrega); 7) a crise da relação conjugal (Joana quer retomar a liberdade e Otávio busca amante); 8) Joana abandona Otávio e encontra um amante; 9) Joana retoma a solidão e parte em viagem.

Com a “desorganização” do romance, demanda-se ao leitor que recolha e interprete os fragmentos da vida de Joana, em esforço conjunto com a heroína para lançar um olhar sobre sua trajetória e atribuir significados a sua existência. Em meio ao mosaico que nos é apresentado, conseguimos enxergar a história de uma formação pela perspectiva do universo interno dos personagens. Praticamente não havendo foco nas ações externas, o leitor depende dos breves diálogos, lembranças e pensamentos, de modo que a formação de Joana é mobilizada essencialmente por alguns núcleos temáticos, mediados pela busca constante pela autocompreensão e por um lugar no mundo: a condição feminina, a liberdade, a ética e a moral, o amor, o desafio de captar os instantes por meio das palavras (desafio da “dizibilidade”), a força poética das imagens – a ficção em si. Para tanto, Lispector utiliza-se largamente de motivos líricos que se definem como situações significativas, cuja “transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração”, como ensina Wolfgang Kayser¹²⁹.

Desde o primeiro capítulo, a duração do tempo aparece inscrita no universo da percepção subjetiva bergsoniana, como nos trechos abaixo selecionados:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver¹³⁰.

Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio¹³¹.

Vejamos como o próprio narrador se encarrega de esclarecer a estrutura fragmentada do romance nos seguintes termos:

129 KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, vol. I. 4. ed. portuguesa, revista a partir da 12. ed. alemã. Paulo Quintela (trad.). Coimbra: Armenio Amado, 1968, p. 86.

¹³⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 13.

¹³¹ *Ibidem*, p. 16.

Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. **Apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares e as básicas eternamente iguais?**¹³² (grifo nosso)

Há uma indefinição quanto à sucessão dos momentos de aprendizado: foram diversos e estão contidos em cada uma das “pequenas vidas completas” ou o processo seguiu o fio condutor de um mesmo rio subterrâneo que foi sendo alimentado por diversos afluentes?

Pela autonomia formal dos capítulos, a narrativa ensaia um movimento mimético em relação ao modo de percepção das experiências de vida pela protagonista, havendo na escrita uma consciente renúncia ao realismo tradicional – procedimento dominante nos romances regionalistas de 1930. Assim, em cada etapa crucial de sua vida, a protagonista vive e morre simbolicamente, pois vivenciou plenamente os pensamentos, sentimentos e sensações suscitados e mobilizados.

Apresentando-se o romance estruturalmente em cápsulas individualizadas de momentos na vida de Joana, essa autonomia e individualização parecem confirmadas ou reforçadas quando notamos, por exemplo, que os capítulos não são numerados, já que não seguem uma ordem cronológica, porém todos são intitulados.

Vejamos uma peculiaridade relativa aos títulos: entre os da primeira parte do romance, encontramos aqueles acompanhados de reticências e compostos por um único substantivo. São justamente os capítulos em que a heroína aparece em sua infância e puberdade: “O pai...”; “... A mãe...”; “... A tia...”; “... O banho...”, designando as pessoas importantes da vida de Joana que marcaram a trajetória inicial. As reticências sugerem, talvez, uma hesitação de Joana criança e, levando-se em conta que apenas no título do primeiro capítulo as reticências vêm grafadas após o substantivo, entendemos que a história da heroína se iniciou com o pai, em sua primeira infância feliz ao seu lado, como se fosse seu ponto de origem. Os outros três títulos, assim grafados entre reticências, sugerem tratar-se de episódios individualizados em uma continuidade, em um impulso para frente.

Os capítulos que representam a infância vêm alternados, “interrompidos” pelos capítulos em que Joana aparece adulta, sempre sob o olhar analítico de si mesma, como se vê nos títulos: “O dia de Joana”; “O passeio de Joana”; “Alegrias de Joana”; “A mulher da voz de Joana”. Ressalve-se que apenas no último capítulo da primeira parte, “...Otávio...”, temos a Joana adulta a despeito das reticências, circunstância explanada nos seguintes termos: “Fechou

¹³² *Ibidem*, p. 101.

os olhos, vagarosamente foi descansando. Quando os abriu recebeu um pequeno choque. E durante longos e profundos segundos soube que aquele trecho de vida era uma mistura do que já vivera com o que ainda viveria, tudo fundido e eterno”¹³³.

Esse seria o capítulo de transição, no qual ela emerge como jovem mulher, quando conhece Otávio, o homem que lhe trará a experiência do amor e do casamento. Se de um lado o encontro e a vida com Otávio lhe proporcionaram importantes passos em sua formação, também havia o significado paradoxal de interrupção. Joana conscientemente decide interromper um processo – que ela não sabe dizer qual é exatamente – que se iniciara no universo da infância/adolescência: “O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura?”¹³⁴ Assim, a partir desse capítulo, não há mais cenas que representam a infância/adolescência, de modo que a segunda parte é toda narrada sob a perspectiva de Joana adulta.

Para finalizar essa primeira reflexão sobre a estrutura de *Perto do coração selvagem*, acrescentemos mais uma observação de Roberto Schwarz: “os episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; [...] é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação”¹³⁵. É certo que o tempo não exerce função cronológica propriamente dita, o que não significa dizer que o romance seja destituído de ritmo. O modo como os capítulos se concatenam marcam claramente um ritmo, construindo um compasso interno, ainda que confinado no espaço abstrato delimitado pelo romance e, nesse aspecto, à semelhança do que ocorre no interior de uma peça musical ou um poema.

A voz narrativa: falha ou aprendizado?

Por nossa experiência histórica ter sido outra, podemos afirmar que à literatura brasileira não sobreveio uma necessidade de ruptura formal do romance tal qual na Europa do período entre guerras, cujos artistas vivenciaram uma crise do gênero romance? A experiência atroz de uma guerra mundial sem precedentes colocou o romancista europeu em crise, levando-o a repensar a forma romanesca até então praticada, como diz Adorno:

¹³³ *Ibidem*, p. 79.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁵ SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem", *op. cit.*, p. 54.

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de 'sentar-se e ler um bom livro' são arcaicas¹³⁶.

Cada romancista buscou encontrar uma solução para a crise do romance no século XX, cada qual recorrendo a procedimentos diferentes, havendo em comum, porém, “uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir a sua inevitável perspectiva”¹³⁷. Assim, por exemplo, temos um romance como *To the lighthouse* [Ao farol] (1927), da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), cujo narrador passeia pelas consciências dos personagens à medida que o foco se aproxima delas, amiúde mal sendo possível distinguir onde termina e onde começa a voz da consciência de um ou de outro. Desse modo, o narrador não se prestava mais à função de organizador onisciente, até porque o foco não estava mais em acontecimentos, elementos tão rareados no enredo. Para que o romance pudesse se manter fiel à realidade sob esses novos pressupostos, o romancista precisava renunciar a um realismo que começou a lhe parecer artificial, na medida em que reproduzia apenas a fachada.

No caso de nossa literatura nacional, os modernistas de 1922 introduziram importantes revoluções estéticas – como vemos em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945) –, motivados, sobretudo, pela urgência de renovação frente aos parnasianos, então dominantes, e assim encabeçaram movimentos de construção de uma identidade nacional genuína. Já nos anos de 1930, o gênero que mais frutificou foi o do romance regionalista, denunciador das injustiças sociais e cujas características formais-estilísticas se alinhavam aos procedimentos do realismo da literatura francesa do século XIX, representada por nomes como Honoré de Balzac, Gustav Flaubert e Stendhal. Poucos eram os escritores que escapavam da narrativa realista-naturalista, mas podemos destacar, por exemplo, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, já citados anteriormente, que escreviam narrativas com foco no universo psicológico dos personagens. Nesse contexto é que surge o primeiro romance de Clarice Lispector, em 1943.

Em *Perto do coração selvagem*, quando o comentário do narrador está de tal modo entrelaçado na ação a ponto de a distinção entre ambos ser obscurecida, ataca-se um componente fundamental da relação com o leitor: a distância estética. Ora entramos na

¹³⁶ ADORNO, Theodor W. "A posição do narrador no romance contemporâneo". *Notas de literatura I*. Jorge de Almeida (trad.). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, p. 56.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 60.

dimensão introspectiva dos personagens, ora estamos do lado de fora, acompanhados por comentários do narrador, mas sempre em tensão, surpreendidos, não podendo nos recostar no conforto do distanciamento estético. Para Benedito Nunes, o “centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências”¹³⁸, portanto não há lugar de enunciação para o tipo de narrador que, mantida a distância estética, narra os acontecimentos como numa epopeia.

Para Clarice, era importante narrar com verossimilhança os movimentos do amadurecimento e da formação da protagonista em seus avanços, retrocessos, hesitações, descobertas e desilusões. Com isso, acercava-se de cada instante único, dos processos inapreensíveis, o que resulta em efeito de alargamento momentâneo do tempo que, no entanto, não cessa. Nesse intuito, a autora recorre a certas escolhas formais, como a supressão do distanciamento estético na narrativa por meio do monólogo interior, o fluxo de consciência e o discurso indireto livre. É o que observa também Yudith Rosenbaum, em *As metamorfoses do mal*, quando tece importantes observações sobre Joana e as engrenagens narrativas do romance:

(Joana é) flagrada ao longo de toda a narrativa imersa em associações livres, que a técnica do fluxo de consciência busca captar. É o mundo imaginário, então, que ascende ao primeiro plano do romance, deixando lugar secundário para os fatos narrados em um enredo que parece recusar um centro harmonizador. **A errância da personagem pelo mundo das representações mimetiza-se nas oscilações do foco narrativo - ora em primeira, ora em terceira pessoa, como a denunciar que o sujeito em formação assume e perde seu lugar a todo momento.** Ora é objeto de um olhar externo, ora é o agente das ações e dos pensamentos. O ser que se revela pelo jogo narrativo é puro fluxo entre o ser e o não-ser, entre o si-mesmo e o outro¹³⁹. (grifo nosso)

A oscilação do foco narrativo, ressaltada no trecho acima, é fundamental em nosso estudo, pois veremos como a formação de Joana é mobilizada e representada ao leitor por meio do olhar analítico sobre si mesma, do olhar do outro (às vezes apenas na dimensão da imaginação-adivinhação de Joana) e do olhar sobre o outro: o romance move-se através da “diversidade de ângulos com que (Joana) olha o mundo e é olhada por ele”¹⁴⁰. Sobre essa intercambialidade dos olhares, Berta Waldman explica como se chega a esse efeito por meio do foco narrativo:

¹³⁸ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 13.

¹³⁹ ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 36.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 38.

[...] na medida em que [o narrador] se identifica extremamente com as personagens, ele diz o que elas diriam, e o que elas dizem em discurso direto é o que o narrador poderia dizer. Com isso, o diapasão narrativo é dado pelo discurso ‘indireto livre’, espaço de enunciação neutro, a meio caminho do ‘eu’ e do ‘outro’¹⁴¹.

Apoiamo-nos também no ensaio “A meia marrom”, de Erich Auerbach, para compreender a intencionalidade do recurso empregado pela escritora brasileira – tal qual Virginia Woolf em *To the lighthouse* –, no qual afirma que a “intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva, mediante muitas impressões subjetivas, [que] é essencial para o processo moderno que estamos considerando”¹⁴².

Como exemplo, citamos o capítulo “... Otávio...”, no qual o narrador, a partir de determinado momento, empresta voz ao monólogo interior de Otávio, marido de Joana, quebrando-se a identificação com a voz da protagonista: “A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam. [...] Por que me chamar de folha morta quando sou apenas um homem de braços cruzados?”¹⁴³

Certamente Roberto Schwarz se referia a esse tipo de passagem quando apontava como “falha grave de perspectiva” o modo como o narrador mostra outros personagens, tendo em vista que parece “irremediavelmente semelhante à figura principal”¹⁴⁴. No entanto, em vez de refutarmos precipitadamente essa impressão do crítico, façamos as seguintes considerações: de um lado, o discurso indireto livre que expõe a dimensão psicológica dos outros personagens parece, de algum modo, com vestígios de uma vibração que lembra a de Joana – concordamos; de outro lado, é sabido que a heroína regozijava-se no jogo de adivinhar e inventar histórias sobre pessoas desconhecidas, seja na infância com a boneca Arlete, seja na adolescência, durante os dias de internato, com as colegas, quando desnudava a vida interna de transeuntes – conforme veremos adiante.

Segundo nossa leitura, à luz do *Bildungsroman*, o romance de estreia de Clarice também se presta como laboratório de aprendizado na formação artística, o que nos permite supor que o narrador que empresta voz aos personagens não é do tipo confiável, pois a consciência de Joana estaria conduzindo, dos bastidores, todas as falas, justificando-se, assim, a aparente falha apontada por Roberto Schwarz. Tratar-se-ia, nesse caso, de um experimento de grande ousadia, no qual os limites entre verdade e mentira, no jogo ficcional, estariam sempre instáveis.

¹⁴¹ WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1993, p. 52-53.

¹⁴² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 483.

¹⁴³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”, *op. cit.*, p. 57.

4.2 A formação artística de Joana: o ato de criação ficcional e a relação íntima com a linguagem

A protagonista de personalidade artística ressurgirá em outras obras de Clarice Lispector. É o caso da escultora em *A Paixão segundo G.H.* (1964) e da pintora em *Água Viva* (1973), sendo significativo notar que nesses dois romances constam epígrafes que são citações, respectivamente, de um historiador da arte e de um artista plásticos – Bernard Berenson e Michel Seuphor.

Ao empregar o verbo “ressurgir” no parágrafo acima, estamos sustentando que a primeira protagonista dos romances clariceanos tem personalidade artística, mas a que ofício artístico nos referimos se em *Perto do coração selvagem*, em nenhum momento, há menção expressa nesse sentido? Ora, as sugestões são dadas de modo enviesado, pois fala-se muito em mentir, inventar histórias, fascinar os ouvidos de colegas com descrições indiscretas sobre desconhecidos, entre outras referências. Porém, uma prova extraordinariamente sugestiva de que estamos em companhia de uma protagonista-escritora em formação, ainda que em estado de casulo – ou de “ovo” misterioso, recorrendo aqui a uma imagem literária muito cara dentro do universo clariceano – é a epígrafe escolhida. Trata-se da citação de um escritor, a saber, de James Joyce, e precisamente retirada do romance *Um retrato do artista quando jovem*¹⁴⁵.

No romance de estreia, Joana se pergunta: “O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si?”¹⁴⁶. Mais de trinta anos depois, na obra póstuma de Clarice Lispector, *Um sopro de vida* (1978), constituída formalmente como um diálogo entre dois personagens – o “Autor” e Angela Pralini –, responde-se: “Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Senão o que fazer de mim?”¹⁴⁷

Ora, estaria Clarice também pintando um retrato dos anos de formação de uma artista em *Perto do coração selvagem*? Seguiremos nosso estudo guiados por essa pergunta, pois não à toa Lúcio Cardoso, o padrinho de batismo da obra, sugeriu esse título extraído do romance joyceano.

¹⁴⁵ Durante visita a uma exposição comemorativa do centenário de nascimento de Clarice Lispector, “Constelação Clarice” (out.21 a fev. 2022), de curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger, no Instituto Moreira Salles, tal concatenação da personalidade artística tornou-se evidente para nós. Dentre os diversos eventos comemorativos, a referida exposição estabeleceu um diálogo entre a produção artística de Clarice, inclusive expondo algumas pinturas de sua autoria, e obras de outras mulheres, artistas plásticas contemporâneas a ela.

¹⁴⁶ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 69.

¹⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 103.

4.2.1. A invenção de histórias na vida de Joana

É sabido que, na fase da infância, é comum o exercício da imaginação em brincadeiras de faz-de-conta, inventando-se enredos e personagens. Essa prática acompanha Joana ao longo de sua vida, servindo-lhe de refúgio a que pode recorrer a qualquer instante e também como uma espécie de poder secreto através do qual subitamente aparece abrilhantada, performática, como observamos nos trechos selecionados a seguir:

Como naquele tempo do internato, quando subitamente precisava pôr à prova seu poder, sentir a admiração das colegas, com quem geralmente pouco falava. **Então representava friamente, inventando, brilhando como numa vingança.** Do silêncio em que se escondia, saía para a luta: – **Olhem aquele homem... toma café com leite de manhã, bem devagar, molhando o pão na xícara, deixando escorrer, mordendo-o, levantando-se depois pesado, triste...** As colegas olhavam, viam um homem qualquer e no entanto, apesar de surpreendidas e intencionalmente distantes a princípio, no entanto... era milagrosamente exato! Elas chegavam a ver o homem se levantando da mesa... a xícara vazia... algumas moscas... Joana continuava a ganhar tempo, a avançar, os olhos acesos: – **E aquele outro... De noite tira com esforço os sapatos, joga-os longe, suspira, diz: o que importa é não desanimar, o que importa é não desanimar...** As mais fracas murmuravam já sorridentes, dominadas: é mesmo... como é que você sabe? As outras retraíam-se. Porém terminavam ao redor de Joana, esperando que ela lhes mostrasse mais alguma coisa. Seus gestos a essa altura se tornavam leves, febris, e inspirada cada vez mais tocava em todas: – **Vejam os olhos daquela mulher... redondos, transparentes, tremem, tremem, de um instante para outro podem cair numa gota d'água...** [...] **Joana, animada, subia sobre si mesma, prendia as moças à sua vontade e à sua palavra,** cheia de uma graça ardente e cortante como ligeiras chicotadas¹⁴⁸. (grifos nossos)

Bastava colocar os olhos em alguém e já lhe imaginava uma história, sentimentos e pensamentos, para o deleite das colegas, tornadas, de súbito, ávidas ouvintes. Desse modo, por meio da ficção, pelo poder sugestivo de suas palavras, Joana colocava-se em evidência e brilhava como se tivesse subido ao palco, reverberando aqui um pouco a relação de Wilhelm Meister com a arte teatral enquanto meio para brilhar perante o público.

Antes de passarmos a outros momentos da vida de Joana em que o romance expõe esse modo de se relacionar com o mundo à sua volta, é significativo notarmos como esse ímpeto criador já se anunciava desde as primeiras páginas do romance, quando a menina entediada, acompanhada de um pai ocupado à máquina de escrever, compõe poemas. Tais criações, à primeira vista singelas, na verdade já apontam para uma consciência precoce dos alicerces da criação literária:

¹⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, op. cit., p. 145.

— Papai, inventei uma poesia.
— Como é o nome?
— Eu e o Sol. — Sem esperar muito recitou: “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.”
— Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...¹⁴⁹

Não fosse a explicação de Joana ao pai perplexo, os poemas não dariam margem à leitura que fazemos e teriam apenas uma função acessória, exemplificando uma brincadeira infantil. Esse não é o caso, a nosso ver, pois Joana responde: “O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas...”. Sabe-se pelas leis da física óptica e pelo mecanismo fisiológico da visão que tudo quanto se enxerga nos chega através do reflexo da luz sobre os objetos; analogamente, para o leitor, tudo quanto lhe é permitido conhecer do mundo ficcional narrado chega-lhe através das palavras do narrador, pelo *focus* por ele selecionado. O sol que ilumina o cenário está “em cima das minhocas” e Joana é a autora que não viu a ação; pode-se apreender, então, que o sol figura como narrador onisciente, enquanto a autora, “eu” (Joana), está ausente na cena.

Desse modo, no micro-poema de Joana encontramos já cifrados e condensados alguns dos principais elementos necessários para uma narrativa ficcional. Há o enquadramento e aquilo que permite a “visão” do leitor, por assim dizer, o *focus* narrativo (“sol”). Há a autora invisível com seu olhar perscrutador/criador sobre o mundo. A partir da voz do narrador por ela criado, passam a existir quaisquer situações narradas e descritas, sem vínculo necessário com a realidade (fantasia): “eu não vi” – ou seja, a autora não sabe se corresponde com a realidade, mas isso não importa. Estão também presentes no poema os personagens que agem e que sofrem as ações (“as galinhas que estão no quintal” e “duas minhocas”); a ação (“as galinhas comeram as minhocas” – novamente, a hiper moral da cadeia alimentar e, por extensão, a noção da morte irremediável) e o espaço (“que estavam no quintal”).

Examinemos este outro micro-poema que sucede imediatamente o anterior no romance: “Vi uma nuvem pequena/coitada da minhoca/acho que ela não viu”. No poema que antecede, a ação é afirmada como verdade, enquanto neste caso trata-se de uma impressão do narrador em primeira pessoa: “acho que ela não viu”, portanto, não é um narrador onisciente, sendo o foco seletivo e parcial.

Assim, pela chave de leitura escolhida, à luz do *Bildungsroman*, esses poemas prenunciam um processo formativo que se coloca em marcha, no qual a heroína vai adquirindo

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.

o gosto e a habilidade da criação ficcional. A contadora de histórias em formação aparece também na brincadeira com a boneca e aqui, novamente, a morte se apresenta:

Já vestira a boneca, já a 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. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo, possuía as coisas¹⁵⁰. (grifo nosso)

Para aplacar a solidão, como por exemplo no dormitório do internato – em outra das poucas cenas nesse ambiente – Joana sente necessidade de inventar. Ela sabe a diferença entre realidade e verdade, e assim descreve-se o processo de transposição para o mundo imaginado:

No entanto é a verdade. Que importa que em aparência eu continue nesse momento no dormitório, as outras moças mortas sobre as camas, o corpo imóvel? **Que importa o que é realmente?** Na verdade estou ajoelhada, nua como um animal, junto à cama, minha alma se desesperando como só o corpo de uma virgem pode se desesperar. A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E eu estou no mundo, solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor e sonolenta, os pés leves, atravesso campos além terra, do mundo, do tempo, de Deus. **Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão**¹⁵¹. (grifos nossos)

O hábito de inventar e brincar com imagens literárias foi mantido *clandestinamente* na idade adulta também, especialmente em momentos de tédio. É o que demonstra o trecho a seguir, pouco antes de Joana decidir experimentar amar Otávio, com quem se casa:

E se, pensou longinquamente, de súbito um clarim cortasse com seu som agudo aquela manta da noite e deixasse a campina livre, verde e extensa... E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales... Neles pensando, sentia o ar fresco circular dentro de si próprio como saído de uma gruta oculta, úmida e fresca no meio do deserto¹⁵².

Vejamos também Joana recém-casada: sobretudo na ausência do marido, ela se punha a ficcionar – “inventar”, como ela mesma diz – sendo que qualquer sensação poderia desencadear o processo. No trecho seguinte, ela se observa durante o ato:

Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo todo ele estremecia de frio e calor. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto – refletia. Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? assim se foge¹⁵³.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵² *Ibidem*, p. 81.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 20-21.

No trecho, “regatos louros” é uma imagem literária conscientemente invocada pela protagonista distanciada da realidade. Mais adiante, trataremos sobre a criação de imagens literárias na vida de Joana.

A mentira como embrião da arte ficcional e a dimensão mágica das palavras

A relação entre o dito e a existência ou o acontecimento das coisas, essa dimensão mágica das palavras, é uma crença que se fez presente nos primórdios da civilização humana, quando os homens da pré-história desenhavam nas paredes das cavernas aquilo que desejavam que se tornasse realidade¹⁵⁴. Nos contos de fada, por exemplo, feiticeiros deveriam entoar determinadas palavras para que a mágica acontecesse; nos contos alemães compilados pelos irmãos Grimm, Rumpelstilzchen vence o anão ao lhe pronunciar o nome,¹⁵⁵; criam-se inúmeros apelidos para o demônio com o fim de se evitar falar no nome dele¹⁵⁶; na crença popular brasileira, se dizemos palavras agourentas devemos bater na madeira três vezes para desfazer o efeito do dito.

Segundo relato de parentes de Clarice Lispector, quando criança, a escritora tentava entreter a mãe, cada vez mais debilitada por uma doença degenerativa, com a encenação de pequenas peças que ela compunha sempre com desfechos milagrosos para curá-la por meio de uma intervenção mágica. Dessa infância, teria permanecido e se reforçado o hábito de brincar com as palavras e de contar histórias, desejando um resultado milagroso¹⁵⁷.

Essa relação com as palavras, na expectativa de que elas desencadeassem milagres, está retratada na história de Joana. O que contava para si mesma ganhava aparência de realidade

¹⁵⁴ PROUS, André. "As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades?" *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, suplemento 3, p. 252, 1999: "No início do século XX, com o desenvolvimento das pesquisas etnológicas e ainda sob a influência da óptica evolucionista unilinear, a recém-descoberta arte rupestre pleistocênica europeia passou a ser vista como expressão de práticas mágicas, visando principalmente a favorecer a caça (sendo H. Breuil o maior expoente desta visão, durante mais de meio século)".

¹⁵⁵ GRIMM, Jacob. "Rumpelstilzchen". In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Christine Röhrig (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2012, tomo 2, p. 260-261.

¹⁵⁶ Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, encontramos um verdadeiro inventário de apelidos populares atribuídos ao demônio: “cão-tinioso”, “capiroto”, “o que-diga”, “grão-tinioso”, “cão-miúdo”, “rincha-mãe”, “sangue d’outro”, “muitos-beiços”, “rasga-em-baixo”; “fraca-fria”, “fancho-bode”, “treciziano”, “azinhavre”.

¹⁵⁷ MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. José Geraldo Couto (trad.). São Paulo : Cosac Naify, 2011, p. 116: a mãe da escritora, Mania Krimgold Lispector tinha 42 anos quando faleceu após padecer por longos anos os efeitos de uma grave doença adquirida ainda na Ucrânia, provavelmente quando foi vítima de um *pogrom*. “O truque de Clarice tinha falhado. Seus sonhos de intervenção divina foram frustrados. Mas o hábito que ela adquiriu na primeira infância, de brincar com as palavras e contar histórias para alcançar um resultado milagroso permaneceu.”

por meio das palavras, a ponto de esquecer que estava “mentindo”. Ora, o espaço onde a mentira feita de palavras deixaria o estatuto da falsidade, adentrando o domínio da verdade, não se chama ficção?

Ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo sentir. Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum. **Ainda não se libertara do desejo-poder-milagre, desde pequena.** A fórmula se realizava tantas vezes: sentir a coisa sem possuí-la. Apenas era preciso que tudo a ajudasse, a deixasse leve e pura, em jejum para receber a imaginação. Difícil como voar e sem apoio para os pés receber nos braços algo extremamente precioso, uma criança por exemplo. **Mesmo só em certo ponto do jogo perdia a sensação de que estava mentindo, – e tinha medo de não estar presente em todos os seus pensamentos**¹⁵⁸. (grifos nossos)

Segundo entrevista, Clarice Lispector passou a “inventar histórias” desde que aprendeu a ler, aos sete anos de idade. Na adolescência escrevia contos, muitas vezes inacabados e outras vezes rasgados, e lembra-se de ter sido tímida, mas ousada para procurar editores de jornais e revistas para perguntar se publicariam seu conto. Perguntavam se tinha copiado ou traduzido de outra obra já existente, ao que respondia séria que não, que era obra sua¹⁵⁹.

Podemos trabalhar com verdades e mentiras em nossos enunciados, falar mentiras e, quando nos aprouver, falar verdades entre as mentiras e falar verdades por meio da mentira, ou melhor dizendo, por meio da criação ficcional. Nesse processo encontramos a força inexaurível da própria literatura, da arte de narrar, independentemente do gênero, até porque, como bem dizia o mestre Antonio Candido¹⁶⁰, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma fabulação”. Isso foi pronunciado em sua célebre palestra “O direito à literatura”, na qual Candido defende a literatura como “fator indispensável de humanização” – com ela aprendemos a possibilidade de viver dialeticamente os problemas, sem que um sentimento ou pensamento necessariamente anule seus contraditórios¹⁶¹.

Como cantam as musas na abertura da *Teogonia*, de Hesíodo:

¹⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹ Essa fala consta na entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner em 1977, na TV Cultura, sobre a qual mencionamos anteriormente.

¹⁶⁰ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 176-177.

¹⁶¹ Ainda segundo Candido, a literatura “confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente.” (*ibidem*, p. 177). Esse mesmo ensinamento é observado na fala de Marcus V. Mazzari, em entrevista dada na ocasião do lançamento da tradução dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (Cosac Naify, 2012), dos irmãos Grimm, quando observa que o texto literário atua no plano anímico e é, por essa via, uma janela imprescindível de aprendizados, muito além de um pretensão didatismo que às vezes se busca, embora com boas intenções, na literatura oferecida às crianças. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/7448_CONTOS+MARAVILHOSOS. Acesso em: 10 jul. 2022.

Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações¹⁶².

Em *Perto do coração selvagem*, encontramos uma reflexão sobre o impulso de *estetizar* os pensamentos e de fazer do próprio sofrimento matéria para modelar artisticamente, como se vê no trecho abaixo:

No entanto, por um caminho natural, se não buscasse um deus exterior terminaria por endeusar-se, por explorar sua própria dor, amando seu passado, buscando refúgio e calor em seus próprios pensamentos, então já nascidos com uma vontade de obra de arte e depois servindo de alimento velho nos períodos estéreis¹⁶³.

Trata-se de um impulso irmanado com o processo descrito no célebre poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, do qual destacamos os primeiros versos: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”¹⁶⁴. É notável como, ao escolher as palavras derivadas do verbo “fingir”, Pessoa recupera a origem etimológica latina de “ficção” (*fictio*, declinação de *fictio*, fingir, modelar, inventar, criar, formar¹⁶⁵). É a esse gesto que se entrega Joana adulta e sobre o qual tem consciência, como vimos nos trechos destacados, ao revisitar o seu passado, a sua formação. Desde menina, não a abandona a sensação de que está mentindo, de que está fingindo a dor que deveras sente.

O olhar do homem e, sobretudo, o seu ato de expressão, faz as coisas existirem. Em outras palavras, a consciência humana e a comunicação daquilo que é captado pelo olhar é a condição de existência do mundo. Nesse sentido, as coisas imaginadas também, ao serem expressas em palavras, passavam a “existir”. Essa é uma das questões abarcadas em *Perto do coração selvagem*. Logo adiante, propomos compreender essa dinâmica entre o ser humano e a linguagem, de natureza filosófica, apoiando-nos em um ensaio de Walter Benjamin.

Trata-se também de observar como o ser humano pode se utilizar das palavras não apenas para se comunicar, não apenas para fins pragmáticos, como para formular comandos ou enunciados de constatação, mas para expressar o que quer que deseje, para direcionar o olhar

¹⁶² HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Jaa Torrano (trad.). 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 103.

¹⁶³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁴ *Autopsicografia* foi publicado dentro da obra *Cancioneiro*. Poesias de Fernando Pessoa, em domínio público, estão disponíveis em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000006.pdf>. Acesso em: 10 jul, 2022.

¹⁶⁵ Conforme verbete no dicionário de latim disponibilizado eletronicamente pela Tuts University. Disponível em: www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dfictio. Acesso em: 10 jul. 2022.

das pessoas a aspectos do mundo despercebidos ou imperceptíveis. Assim, um ficcionista, ao entregar ao mundo suas palavras, não apenas “cria” coisas, pessoas, paisagens e histórias como também, por meio delas, faz suscitar de modo inexaurível as mais imprevisíveis ideias, sensações e sentimentos por meio da articulação de imagens que imprime em seu texto.

4.2.2 O protagonismo da linguagem no aprendizado do mundo: entre a indizibilidade e o fascínio da criação imagética

Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo.

Octavio Paz

No ato da expressão, “algo” é fatalmente comunicado, algo toma forma e passa, enfim, a existir. Iniciemos esse subcapítulo com essa constatação enigmática, que exige contextualização e explicações. Na posição de núcleo emissor da expressão, encontramos o ser humano. Não à toa, evocamos o ensaio de juventude de Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), para nos aproximar de um dos eixos principais da trajetória formativa de Joana, que atravessa todo o romance. Quem, desde cedo, dispõe-se a lidar de modo consciente com a linguagem e a língua, coloca-se, com frescor, tais questionamentos fundamentais para seu amadurecimento. É assim que, na presente pesquisa, permitimo-nos essa breve incursão sobre as dimensões filosóficas e metafísicas do fenômeno linguístico.

Para Walter Benjamin¹⁶⁶, “não nos é possível imaginar seja o que for que não comunique a sua essência espiritual através da expressão”. A linguagem como “princípio orientado para a comunicação de conteúdos espirituais” se estabelece, por exemplo, na relação entre o escultor e a argila informe, o músico e os sons aleatórios, o bailarino e os movimentos despreziosos. No momento em que o ser humano expressa com intencionalidade, insuflando sua vida espiritual, seu olhar reflexivo sobre as coisas, opera-se a comunicação da essência espiritual. No caso específico da expressão por meio das palavras, Benjamin enfatiza: “é fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua, e não *por meio* da língua”¹⁶⁷ (grifos do autor). Seguindo-se tal raciocínio, se a comunicabilidade da essência

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. *Linguagem, tradução, literatura*. João Barrento (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 9.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 10.

espiritual humana depende diretamente da essência linguística – pois o homem se comunica pelas palavras, pelas nomeações –, em última análise, a essência espiritual não chegará a existir caso não seja comunicável pela essência linguística. Outro ponto importante é que, refutando-se a instrumentalidade da língua, admitimos a “condição *não mediatizada* [...] e se se quiser chamar de mágica essa ausência de mediação, então o problema primordial da linguagem é a sua magia” (grifo do autor)¹⁶⁸.

Ora, para o poeta essa questão se fará sempre presente, em menor ou maior grau, em suas reflexões e produção artística, pois é, por excelência, aquele que tem consciência mais profunda desse fenômeno que tentamos descrever. A esse fenômeno referimo-nos, corriqueiramente, como a complementariedade entre forma e conteúdo.

Ao longo da trajetória de Joana, apresentada ao leitor de maneira fragmentária e refratada, um dos temas constantemente visitados pela mente da heroína é sua relação misteriosa com a língua, de modo que o enfoque psicológico desse romance de formação não apresenta como matéria narrativa *apenas* a vida daquele que quer se expressar, mas o próprio processo da expressão. Tal qual nas reflexões de Benjamin, essas abordagens estão presentes no romance não *através*, mas *dentro* da linguagem, uma vez que a autora sublinha no próprio ato narrativo, em *tempo real*, o seu aturdimento em relação à linguagem e seus movimentos. Vejamos trechos significativos do monólogo de Joana que exploram a questão:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo¹⁶⁹.

Quando descobria coisas a respeito de si mesma exatamente no momento em que falava, o pensamento correndo em paralelo à palavra¹⁷⁰.

Nos trechos, Joana instintivamente mostra-se receosa de dizer levianamente, pois sabe que, no momento da expressão, algo toma forma *na* língua. A essência espiritual que se comunica na língua, aludida por Benjamin, parece ser referida algumas vezes em *Perto do coração selvagem* sob a denominação imprecisa “a coisa”, uma instância intermediária entre Joana e o mundo sensível:

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 47.

Entre ela e os objetos havia alguma **coisa** mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada¹⁷¹. (grifo nosso)

(..) ela abria a mão de quando em quando e deixava um passarinho subitamente voar¹⁷².

As coisas do mundo se insinuavam constantemente a Joana, como se a espreitassem: “Por que tinha cada criatura alguma coisa a lhe dizer? Por quê, por quê? E que exigiam, sugando-a sempre?”¹⁷³ – dizia-se exasperada a Joana menina; era como se as coisas lhe pedissem para existir, reclamando que fossem expressas em suas palavras. Esse “assédio das coisas” é assim descrito por Benedito Nunes: “cada qual com a sua individualidade, o seu peso, a sua consistência, a sua presença compacta, todas se apresentam [...] com uma força alucinatória, que pressiona a consciência, fascinando-a de modo irresistível”¹⁷⁴. Assim, a relação de Joana com o mundo sempre passa por uma aguda consciência linguística, beirando a dimensão ontológica, de modo que a marcha de sua autoformação está condicionada a esse processo: “quanto mais consegue vê-las (as coisas), tanto mais o homem aprofunda o conhecimento que de si próprio tem. Defrontando-as é que ele se sente existir, como ser solitário, jogado no mundo”, conforme assevera Benedito Nunes¹⁷⁵.

Mona Lisa B. Teixeira, que pesquisou extensamente as imagens da infância nas obras clariceanas, afirma também sobre Joana: “a menina fica entregue por conta própria à descoberta do poder inventivo do uso da palavra”¹⁷⁶ e inicia seu aprendizado justamente “pela impossibilidade de completude, o que a aproxima da condição da língua, fonte inesgotável de sentido e formulação, além de conduzi-la sempre adiante do sentido gramatical padrão utilizado pelos outros indivíduos”¹⁷⁷.

Se na puberdade a sensibilidade era perturbada pelos inúmeros estímulos, na adolescência Joana já demonstra maior maturidade, pronta a trabalhar com as palavras, passando então a refletir sobre sua poética:

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷² *Ibidem*, p. 33.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁷⁴ NUNES, Benedito. “A existência absurda”. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 120.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁷⁶ TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. “A educação pela linguagem em *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*”. In: MAZZARI, Marcus V.; MARKS, Maria Cecília (orgs.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia: Ateliê, 2020, p. 480.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 482.

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 quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso?¹⁷⁸

Esse momento brilhante de autodescoberta de Joana, no entanto, ainda é hesitante e ocorre-lhe também o receio de se exaurir depois de começar de fato a engajar-se no trabalho com a expressão: “Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?”¹⁷⁹

Se Joana não conseguisse comunicar a essência espiritual *na* essência linguística correspondente, haveria uma deturpação da imagem e, por consequência, do significado da “coisa”. Assim, para esquivar-se de tal risco, “tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar”¹⁸⁰ e quando lhe perguntaram sobre a coisa de que mais gosta, até preparou-se para falar, mas subitamente descobriu que não poderia dizer: “eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso...”¹⁸¹. Como podemos observar, são muitos os momentos de hesitação, mas há uma cena que consideramos ser a representação sublime do *nascimento* das palavras. Joana, adulta e casada com Otávio, desperta de madrugada, encontrando ao seu lado o marido, “morto no fundo do sono”, testemunha-nos:

Porque, branda e doce como um amanhecer num bosque, nasceu a inspiração... **Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis.** Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando... respirando... Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. **Falara... As palavras vindas antes da linguagem, da fonte, da própria fonte.** Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se no entanto plena como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher ¹⁸². (grifos nossos)

Assim, nesse trecho, Joana menina, após crescer e tornar-se mulher, experimenta o amor e chega-lhe a inspiração; ela falara, porém, a autora não revela ao leitor quais foram essas palavras. Sobre essa passagem, diz Roberto Schwarz: “chega a ser pungente o livro quando a personagem percebe que irá dizer, que suas impressões, seu amor, seu ser mais íntimo irão se condensar em palavra; o que lhe sai da boca é um doce murmurar de sílabas desconexas, linguagem puramente expressiva, elementar, anterior à possibilidade de comunicar”¹⁸³.

¹⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁸² *Ibidem*, p. 138.

¹⁸³ SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”, *op. cit.*, p. 57.

Apesar do ato de expressão ter sido propiciado pelo sentimento de amor a Otávio, Joana sentia-se “interrompida” na presença do marido desperto. As experiências do amor conjugal e do casamento em si foram encaradas como uma interrupção, um “exercício de viver”, Joana mantendo-se constantemente em postura analítica sobre a vida em vez de viver os acontecimentos.

Quando Joana abandona Otávio e passa a encontrar-se com o amante a quem se refere apenas como o “homem”, ela retoma sua liberdade e o hábito de inventar histórias e de brincar com as palavras, cessando-se a interrupção. Vejamos a seguir dois trechos significativos:

- Amêndoas... – disse Joana voltando-se para o homem. **O mistério e a doçura das palavras: amêndoa... ouça, pronunciada com cuidado, a voz na garganta, ressoando nas profundezas da boca.** Vibra, deixa-me longa e estirada e curva como um arco. Amêndoa amarga, venenosa e pura. As três graças amargas, venenosas e puras.
- Conte aquilo... – disse-lhe o homem.
- O quê?
- Do marinheiro. Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro.
- Horrível... – riu Joana. Eu sei: eu mesma disse que devia ser tão verdade que já nascia com rima. Pois já nem me lembro mais.
- Que fazia domingo na praça. O cais do porto... – ajudou o homem ¹⁸⁴. (grifo nosso)

Ela contara-lhe certa vez que **em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra.** Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

- Diga de novo o que é Lalande – implorou a Joana.
- É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu¹⁸⁵. (grifo nosso)

Assim, junto do “homem”, Joana retomava o que se interrompera na infância, isto é, a relação lúdica com as palavras, o prazer de brilhar no ato de contar histórias; ela reconhece agora a essencialidade dessa prática em sua vida. Essa Joana adulta já havia passado por uma série de questionamentos acerca de sua condição feminina, a outra senda de sua autoformação que abordaremos adiante.

Após um tempo não especificado no romance, o “homem” despede-se de Joana, sem maiores explicações sobre o motivo de seu desaparecimento. A heroína está só e decide partir, seguir em frente; sua formação está em andamento e ela nos deixa palavras programáticas sobre seu futuro:

¹⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 169.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 170.

[...] eu serei forte como a alma de um animal e **quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro!** não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante [...] ¹⁸⁶. (grifo nosso)

No trecho destacado, Joana define em que consistirá sua expressão: ela deseja soar fatal e inteira, implacável; o tempo e a humanidade estarão diluídos em sua consciência criadora e o processo criativo lhe será tão verdadeiro e natural, isto é, a essência espiritual será expressa na língua e cumprirá seu destino de artista. Com efeito, são características que encontramos na escrita clariceana, a qual se distingue por procurar “estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias” – retomando as palavras de Antonio Candido, já citadas. A nosso ver, trata-se de fato de uma espécie de manifesto programático/grito de guerra que comunica sua vontade consciente de formação e atuação no mundo enquanto artista.

“Flores em cima do túmulo”: a construção imagético-poética como procedimento consciente

No breve artigo escrito por Sergio Milliet por ocasião da publicação do romance, lemos o entusiasmo transbordante de suas palavras, destacando, assim, essa característica de Joana: “de uma sensibilidade complexa e um poder expressivo inato que frisa a magia encantatória. Poeta, as cousas vivem para ela logo que recebem nomes ou rótulos, e muitas vezes diferentemente da realidade comum” ¹⁸⁷. Acrescente-se a essa observação do crítico a seguinte reflexão goethiana recapitulada por Ferreira Gullar: “a obra de arte é imitação da natureza, imitando-a não somente na aparência, mas também em seu processo interior, sendo distintas a verdade artística e a verdade natural. A obra de arte não é mera representação da natureza, e sim expressão de ‘algo que nasce da imaginação do artista e que se acrescenta à realidade do mundo’” ¹⁸⁸.

No trecho a seguir, Joana observa que algumas frases emanam uma força especial; segundo nossa interpretação, esse é o momento em que Joana toma consciência do efeito estético das palavras, é o momento em que algo novo se acrescenta à realidade do mundo. A

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 201.

¹⁸⁷ MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981, p. 27.

¹⁸⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Marco Aurélio Werle (trad.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 13.

heroína se inicia assim, de modo consciente, no gosto pela mentira, ou melhor, pela criação ficcional:

Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo... o que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: 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 flores em cima do túmulo.** A música também. Por que não tocava sozinha todas as músicas que existiam? – **Ela olhava o piano aberto – as músicas lá estavam contidas... Seus olhos se alargavam, escurecidos, misteriosos. “Tudo, tudo.” Foi então que começou a mentir**¹⁸⁹. (grifos nossos)

A expressão “flores em cima do túmulo” ou sua variação “flores sobre o túmulo” indica a descoberta por Joana daquilo que Jean-Paul Sartre define como *phrase-objet*, uma associação de palavras com unidade poética: “Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la *phrase-objet*”¹⁹⁰ (grifos do autor). Vejamos como o narrador desenvolve essa ideia no trecho abaixo:

Certos instantes de ver valiam como “**flores sobre o túmulo**”: o que se via passava a existir. [...] Surpreendia-a mesmo no que já enxergara, mas subitamente vendo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre. **Assim, um cão latindo, recortado contra o céu. Isso era isolado, não precisava de mais nada para se explicar... Uma porta aberta a balançar para lá, para cá, rangendo no silêncio de uma tarde... E de repente, sim, ali estava a coisa verdadeira.** Um retrato antigo de alguém que não se conhece e nunca se reconhecerá porque o retrato é antigo ou porque o retratado tornou-se pó – esta sem-intenção modesta provocava nela um momento quieto e bom. Também um mastro sem bandeira, ereto e mudo, fincado num dia de verão – rosto e corpo cegos. Para se ter uma visão, a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. **Bastava existir, de preferência parada e silenciosa, para nela se sentir a marca.** Por Deus, a marca da existência... Mas isso não deveria ser buscado uma vez que tudo o que existia forçosamente existia... **É que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas**¹⁹¹. (grifos nossos)

Concentra-se, destarte, na expressão “flores sobre o túmulo” a ideia da imagem literária inventada enquanto composição estética, isenta de intenção comunicativa pragmática, cuja existência não está condicionada a um vínculo imediato com a realidade – como deve ocorrer no caso de um relatório de investigação científica, por exemplo. É por isso que Joana compara com frases de simples constatação, como no exemplo “titia almoça com titio”, presente no trecho citado anteriormente.

¹⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 2. Tradução nossa: “As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência e de inconveniência, como as cores e os sons, eles se atraem, eles se repelem, eles se *queimam* e da associação entre eles resulta a composição da genuína unidade poética que é a frase-objeto”.

¹⁹¹ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 46.

4.2.3 O improviso forjado como ideal estético: Fantasia Cromática de Bach

Logo no segundo capítulo, “O dia de Joana”, o primeiro da série de capítulos que apresentam o olhar a um tempo retrospectivo e presentificado de Joana adulta, deparamo-nos com uma sofisticada reflexão poética-estética condensada em algumas poucas linhas, em discurso indireto livre, emaranhada com questionamentos existenciais. Com efeito, temos uma articulação tumultuada de ideias que, além de impregnada de emoções, apresenta-se sem maiores explicações, já que a heroína fala de si para si, como se o leitor ouvisse os pensamentos diretamente de sua mente, mediante o desaparecimento do narrador-organizador:

E o dia em que chorei? – havia certo desejo de mentir também – **estudava matemática e subitamente senti a impossibilidade tremenda e fria do milagre.** Olho por essa janela e a única verdade, a verdade que eu não poderia dizer àquele homem, abordando-o, sem que ele fugisse de mim, a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais. **Lembre-me de um estudo cromático de Bach e perco a inteligência.** Ele é frio e puro como gelo, no entanto pode-se dormir sobre ele. [...] Mas sobretudo donde vem essa certeza de estar vivendo? Não, não passo bem. Pois ninguém se faz essas perguntas e eu... **Mas é que basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência. E abaixo de todas as dúvidas – o estudo cromático – sei que tudo é perfeito, porque seguiu de escala a escala o caminho fatal em relação a si mesmo. Nada escapa à perfeição das coisas, é essa a história de tudo**¹⁹². (grifos nossos)

Para corroborar essas breves considerações, acrescente-se mais esta frase, uma anotação de Joana que assombrou Otávio quando ele a descobriu por acaso: “A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach”¹⁹³. Consideramos significativa a dupla menção ao grande compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750)¹⁹⁴, a qual indica possíveis pistas sobre a noção do Belo de Joana/Clarice Lispector. No outro extremo da carreira

¹⁹² *Ibidem*, p. 21-22.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 124.

¹⁹⁴ Temos notícia de que Johann S. Bach era um dos compositores preferidos de Clarice Lispector, mencionado por ela em correspondências pessoais, romances, crônicas e na dedicatória de *A hora da estrela*: “dedico-me às cores neutras de Bach”. Em uma das cartas enviadas a Maury Gurgel Valente, em 1942, em meio a conselhos que dá ao namorado, ela cita Bach: “Ou se não, por que não se entregar ao mundo, mesmo sem compreendê-lo? Individualmente é absurdo procurar a solução. Ela se encontra misturada aos séculos, a todos os homens, a toda a natureza. E até o teu maior ídolo em literatura ou em ciência nada mais fez do que acrescentar cegamente mais um dado ao problema. Outra coisa: o que você, você individualmente, faria de especial se não houvesse a ruindade do mundo? A ausência dela seria o ideal para todos os homens, em conjunto: Para um só, não bastaria. Garanto-lhe que sempre haveria a arte de evasão e as preces e as fugas para Bach.” LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 39. Sabe-se pela resposta de Maury a essa carta que seu incômodo não foi pequeno, dizendo-se sentir apequenado diante das colocações vertiginosas de Clarice, o que nos faz ver como a relação do casal transitou para a dinâmica do casal fictício formado por Joana e Otávio.

literária da autora, em *Um sopro de vida*, destacamos a seguinte menção ao compositor: “Sou complicada? Não, eu sou simples como Bach!”¹⁹⁵

É verdade que não se trata de um diálogo filosófico de sabor clássico, como o que Stephen desenvolve na parte final de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, conforme trataremos adiante em nosso estudo. No entanto, ao desdobrarmos as frases de Joana, surpreendemos algumas importantes noções que guiam sua formação como artista, tais como o entendimento do Belo como imitação da natureza. Mais precisamente, sob a aparente impressão de simplicidade, despreensão, casualidade, improvisação, há uma intencionalidade composicional subjacente que se traduz como a expressão de uma fórmula secreta, consciente e matematicamente – friamente, portanto – elaborada.

Assim, Joana adulta compreendia, nessa passagem de grande abstração, que aquilo que buscará apreender é o ritmo universal das coisas – a fria matemática da natureza – máxima expressão da perfeição, “simples como Bach”. Alfredo Bosi, em um breve volume que condensa elementos fundamentais para uma primeira reflexão sobre a arte, auxilia-nos a dimensionar o solo em que pisamos, quando explica sobre a natureza enquanto modelo de imitação e a relação com a poesia:

O seu modelo exemplar se encontraria na própria natureza, tal como a apreende o espírito humano, múltipla e una, surpreendente e inesgotável na aparência dos fenômenos e, no entanto, coesa e imutável na repetição dos seus princípios universais. Mas a natureza, obra de um jogo sobre-humano, transcende os limites da razão. O que não acontece com o poema, cujo efeito de beleza nasce da unidade profunda das representações à qual não está alheio o trabalho da inteligência¹⁹⁶.

Assim, a perfeição não é fruto de um milagre fortuito, embora sustente tal aparência: é o que parece sugerir a menção à *Fantasia cromática* de Bach, uma obra que se insinua improvisada – como é esperado de composições que ganham a denominação “fantasia” –, mas que se erige sobre uma estrutura elaborada, escala a escala, atingindo, assim, a perfeição. Em verdade, o milagre não existia, exigia-se o cálculo matemático – o trabalho cerebral da composição – eis uma lição aprendida desde cedo¹⁹⁷.

¹⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁶ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985, p. 15.

¹⁹⁷ Nada é por acaso em uma obra de arte; o artista trabalha para que o resultado final soe como uma harmonia que parece ter sempre existido, ou que pareça surgido naturalmente, como resultado de uma sequência milagrosa de acasos, tal qual ocorre na Natureza. Em carta escrita à irmã, Tania Kaufmann, em 1946, Clarice desabafa: “Material eu tenho sempre e em abundância. O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho. Minha tendência seria a de pensar apenas e não trabalhar nada... Mas isso não é possível.” Cf. LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 241.

Sabe-se através de depoimentos de Olga Borelli¹⁹⁸, amiga que acompanhou Clarice até os últimos dias de sua vida, em 1977, que o processo criativo da autora consistia em duas fases: a da colheita de frases ditadas pela inspiração repentina, no dia a dia e, depois, a chamada “concatenação” do caos, isto é, a articulação das partes.

Não era costume de Clarice o trabalho com manuscritos, pois ela preferia datilografar a escrever à mão; então, há um sentido excepcional nos únicos manuscritos de que se tem notícia – o de *A hora da estrela* e de *Água viva*, que são os dois últimos romances da autora, e algumas anotações referentes a essas duas obras, as quais constituem evidências da primeira fase de seu processo criativo (pedaços de papel, envelopes, guardanapos etc.). Explica Olga Borelli que, nos últimos anos, Clarice estava com a condição física em declínio – dizia se sentir “preguiçosa”, mas era a doença que já lhe arrancava o vigor – e por isso não conseguia mais usar a máquina de escrever. Em geral, a autora tinha o cuidado de não deixar vestígios de seu trabalho, tendo declarado, certa vez, que uma vez pronta a obra, nunca mais a revisava¹⁹⁹.

Com efeito, todo o trabalho de estruturação e articulação por trás da obra tornava-se, assim, invisível, sustentando um ar enigmático de improvisação e de naturalidade – como se o texto já tivesse nascido pronto – um fruto natural e não um produto *artificial* de elaboração e reelaboração humanas.

Por fim, outra noção interessante é a da obstinação das coisas rumo à perfeição, seguindo, de escala a escala, o caminho fatal em relação a si mesmo. A busca incessante por aperfeiçoamento, anunciada no primeiro romance de Clarice Lispector, de fato a guiará por toda a sua produção artística até as obras em que se esgarçam anarquicamente os limites dos gêneros literários, como em *A hora da estrela* (1977), *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978).

4.3 Através da voz dos personagens: uma busca pela identidade na formação feminina

O ensaio “Mulheres e ficção”, escrito por Virginia Woolf, contribui com observações elucidativas sobre a atividade do ficcionista de gênero feminino. A nosso ver, muitas das observações de Woolf dialogam diretamente com o caso de Clarice Lispector, sendo bastante

¹⁹⁸ O depoimento de Olga Borelli pode ser consultado no sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles, onde se encontra um vasto arquivo dedicado a Clarice Lispector, doado pela família da autora. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-por-fabio-frohwein/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

¹⁹⁹ Conforme declarou na entrevista, já mencionada, ao jornalista Júlio Lerner em 1977, na TV Cultura.

proveitosas para a leitura que propomos acerca do projeto estético concretizado em *Perto do coração selvagem* enquanto romance de estreia e romance de formação.

São diversos os aspectos levantados por Woolf²⁰⁰ ao investigar quais teriam sido os fatores práticos que condicionavam o exercício da escrita pela mulher. Ela lembra como as escritoras despontaram de maneira muito irregular e esparsa na história da literatura mundial, citando Safo, que produzia poesia na antiguidade clássica, em seguida, Shikibu Murasaki, dama da corte japonesa que escreveu belíssimo romance no século X, *Genji Monogatari* [Os contos de Genji] e, então, nota-se um enorme hiato até as escritoras inglesas do final do século XVIII e do século XIX, como Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë e George Eliot.

Por que as mulheres começaram a escrever com habitualidade na Inglaterra somente a partir do século XVIII? O que ela constata de modo intuitivo e empírico é que:

[...] de nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram²⁰¹.

Entre nós também, à época da publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, a maioria das mães, avós e bisavós eram lembradas pelos seus nomes, sua beleza, pelas famílias a que pertenciam, seus casamentos e filhos. Antes de Clarice Lispector e de Lídia Fagundes Telles, que em 1944 também iniciava sua carreira literária, havia se destacado Raquel de Queiroz como escritora do gênero feminino, portanto pouquíssimos exemplos. No romance de estreia de Lispector, notamos um esforço de grande significado em fazer apresentar a sua linguagem aos leitores e aos críticos, trabalhando como matéria narrativa o desafio e as implicações decorrentes do desejo de se tornar uma artista fiel à sua linguagem, conforme tratamos no subcapítulo anterior. Agora, passaremos a examinar também as implicações da condição feminina na formação de Joana.

Como já observamos no capítulo anterior, Virginia Woolf apontava como a limitação de certos tipos de experiências, por conta do gênero sexual, marcou romances escritos por mulheres, mesmo sendo estes extraordinários. Tal circunstância se manifesta na produção ficcional feminina, cujo narrador se esmera em agudas análises de personagens e com motivos que giram em torno de relações emocionais. “*Orgulho e preconceito, O Morro dos ventos*

²⁰⁰ WOOLF, Virginia. "Mulheres e ficção". In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*. Leonardo Froes (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 272.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 271.

uivantes, *Villete* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média”²⁰². Enquanto isso, Tolstói experimentava uma vida de soldado junto a pessoas de todas as classes, vivência essa que não lhe suscitava censuras sociais.

Gilda de Mello e Souza também observa essa circunstância peculiar do universo feminino:

E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos²⁰³.

Nesse sentido, *Perto do coração selvagem* é marcado pela representação literária de profunda convulsão interna, esforçando-se a autora para captar textualmente o processo de amadurecimento da heroína que ocorre mesmo com limitações de experiências externas, em narrativa que transita pelo âmbito de sua vivência emocional e de suas especulações filosóficas.

Joana, como mulher em branco, hesitará entre assumir papéis ou rejeitá-los, construirá sua própria imagem sem um pressuposto; no entanto, ainda que seja obrigada a se unir em matrimônio, gerar filhos ou escolher uma vida celibatária dedicada à religiosidade – tal qual a Bela Alma de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe – será objeto de fascínio ou de temor pelos homens, será chamada de “víbora”, bruta ou seca. Nada a impedirá de colocar à prova uma compreensão moral da vida e do mundo só sua, nada a impedirá de seguir em sua formação artística.

Com grandes expectativas para o futuro dos romances escritos por escritoras, Virginia Woolf imaginava o dia em que elas não fossem representadas tão somente dentro de suas relações com os homens e em que os relacionamentos entre duas mulheres fossem mais complicados. Nesse sentido, detalha como trabalharia essa romancista hipotética – que nomeia como Mary Carmichael:

Pois queria ver como Mary Carmichael trabalharia para apreender aqueles gestos sem registro, aquelas palavras não ditas ou ditas pela metade, que se formam sozinhas, não mais palpáveis do que a sombra de mariposas no teto, quando as mulheres estão sozinhas, obscurecidas pela luz colorida e caprichosa do outro sexo. [...] as mulheres são tão desconfiadas de quaisquer interesses que não encerrem motivos óbvios, acostumadas de forma tão terrível ao encobrimento e à ocultação, que se evadem assim que um olhar tremulante se volta em sua direção para observá-las²⁰⁴.

²⁰² *Ibidem*, p. 275.

²⁰³ MELLO e SOUZA. O vertiginoso romance, *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁴ WOOLF. Virginia. *Um teto todo seu*. Bia Nunes de Sousa (trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2014, p. 119-122.

Não tanto tempo depois de a escritora inglesa tecer tais reflexões, uma jovem escritora brasileira assumia seriamente a tarefa. Joana tem o hábito de observar as pessoas, mulheres principalmente, imaginando-lhes histórias, estados de ânimo e espírito. O romance é marcado pelo ritmo das divagações em torno de pessoas que exerceram impacto sobre a vida de Joana, sempre mediado pelas impressões sobre elas e pelas histórias imaginadas. Tais fantasmagorias foram atuantes na formação da sempre solitária heroína, na medida em que sua identidade se elaborava constantemente em face da alteridade por elas representada.

Retomemos mais uma vez o artigo de Álvaro Lins: “Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê”²⁰⁵. Há, entretanto, uma razão nessa feminilidade, pois a autora sustenta uma posição de questionamento constante sobre o “feminino” ao longo de toda a obra, o que nos permite concluir que não se trata apenas de um “romance bem feminino”.

O olhar sobre os outros é um dos elementos mobilizadores da narrativa, pois Joana não pode deixar de observá-los, de colocar-se em relação dialética com eles. O mistério que ronda as mulheres faz Joana exercitar a imaginação em inquietas tentativas de penetrar suas almas, a fim de decifrá-las:

O que interessava àquela mulher? – indagava-se Joana. Teria um amante... [...] E sorria sem cor. [...] Sua imaginação corria em busca do sorriso da mulher, de seu corpo largo e quieto. Ela não tinha história, descobriu Joana devagar. Porque se lhe aconteciam coisas, estas não eram ela e não se misturavam à sua verdadeira existência. O principal – incluindo o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. Esse o fundo da narrativa²⁰⁶.

O que constatamos é a tessitura de um jogo de imagens no romance em que, se por um lado temos a representação do olhar de Joana sobre si mesma, por outro temos o olhar dela sobre outras mulheres e a recepção do olhar destas por Joana. Desse modo, no plano textual, as vozes da protagonista, do narrador e da própria autora soam ora em concorrência, ora em coincidência, sendo a dinâmica dos olhares definidos por essas vozes analisada por Rosenbaum nos seguintes termos elucidativos: “Esses mesmos olhares, porém, são desdobramentos de um mesmo eu que se mira, contempla-se ou se julga. Não identificada integralmente a nenhum deles, Joana permanece esboço aberto a um preenchimento impossível”²⁰⁷.

²⁰⁵ LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector” *op. cit.*, p. 189.

²⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, *op. cit.*, p. 75.

²⁰⁷ ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 38-39.

Assim, Clarice Lispector joga luz à vida da mulher, transformando-a em rica matéria narrativa. Afinal, se em tempos passados, segundo Woolf, “nada restava de tangível do dia de uma mulher, (pois) tudo o que ela cozinhou foi comida; os filhos dos quais cuidou já saíram mundo afora”²⁰⁸, já há um tempo, com a abertura das profissões, tornou-se possível registrar as mudanças nos hábitos e na mente das mulheres. Antes sempre coadjuvantes de seus maridos, pais e irmãos, quando apenas lhes restava o papel de influenciar ações dos outros, principalmente após a segunda guerra mundial as mulheres passaram a agir por si mesmas, cada uma com seu próprio centro de interesse.

Ao se fazer reverberar na narrativa da história de Joana uma tradição consciente do romance de formação, acentuam-se as condições limitantes da formação da protagonista, sempre implicada a questão da feminilidade, da posição da mulher. A autora põe em cena o dilema da mulher que não deseja, em princípio, resignar-se a apenas viver, apenas ser “mulher-fêmea”. A fertilidade feminina era então celebrada e a mulher encontrava estabilidade psicológica e social ao se tornar esposa, ao ser mãe, como veremos no caso exemplar de Lídia, a ex-noiva e amante de Otávio.

Assim, o aprendizado de Joana sobre a sua condição feminina é desencadeado pelo relacionamento com certas mulheres marcantes e, às vezes, pela simples observação atenta das mulheres em geral, assim como pelas tentativas de atribuição de significado às poucas, mas relevantes figuras masculinas em sua vida (o pai, o professor, Otávio).

Apresentamos a seguir a relação da heroína com cada uma dessas personagens e os desdobramentos em sua autoformação. Organizamos segundo a ordem cronológica em que esses encontros se deram em sua vida para marcar o processo gradual, embora não harmônico, dos aprendizados. Ademais, nota-se que a formação da heroína não termina ao final do romance, pois a contradição entre duas forças internas – a aspiração por autodefinir-se e o desejo de renovar-se continuamente – funciona como um incessante motor propulsor de sua trajetória. Nesse sentido, observa Yudith Rosenbaum:

[...] não identificada integralmente a nenhum deles [os olhares], Joana permanece esboço aberto a um preenchimento impossível. Ansiosa por **autodefinir-se**, recusa igualmente qualquer determinação que a encerre em molduras limitantes. Sua condição é ser sempre um ponto sem dimensões, flutuando na imprecisão do infinito²⁰⁹. (grifo nosso)

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 280.

²⁰⁹ ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 38-39.

Joana-víbora: a infância

A infância de Joana, retratada de maneira luminosa e arejada no primeiro capítulo, era o espaço no qual a menina brincava à vontade com as palavras, possuindo os objetos a distância pelo ato de nomeá-los. Inventava destinos para as bonecas até entediá-las, sentia-se melancólica ao ver as “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” ciscando no quintal, escrevia versinhos, enfim, atividades praticadas livremente ao lado do pai, a trabalhar concentrado à máquina de escrever e com o cigarro fumegante.

Logo no segundo capítulo do romance, temos acesso à figura da mãe de Joana, que se chamava Elza e que “morreu assim que pôde”²¹⁰. É por meio do relato do pai em diálogo com um amigo que obtemos a imagem da mãe:

— Tu não imaginas sequer: nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... **secamente boa**. Ou estou errado? **Eu é que não gostava daquele tipo de bondade: como se risse da gente**. Mas me acostumei.

[...] O que eu ainda agora queria saber, dava tudo para saber, é o que ela tanto pensava. Você, como me vê e como me conhece, me acharia o tipo mais simplório perto dela. Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu rosado e farto seio – lembreste, Alfredo? – os dois riram – foi como se eu tivesse trazido **o micróbio da varíola, um herege**, nem sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por Deus... **Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho...**²¹¹ (grifos nossos)

Joana trilha seu próprio caminho, porém, em muito acaba se assemelhando com a mãe, de modo que esse capítulo, ao nos passar as impressões acerca de Elza – que sequer ganha vida como personagem no romance –, antecipa-nos muitas das impressões que Joana própria causará nos demais personagens: “Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! Imagine... Ela riu e depois ficou séria”²¹². Joana era uma criança de mente independente e, ao confrontar a tia que a acolhera após a morte do pai, assustou-a, o que fez com que fosse chamada de “víbora”, como veremos mais adiante.

Tanto a mãe quanto Joana poderiam ser descritas como “secamente boas”; essas palavras tão simples, na verdade, encerram um senso ético que a protagonista adulta desenvolve primeiro instintivamente, durante a infância, e depois conscientemente, através do contato com o texto de Espinosa, assunto de que trataremos no subcapítulo seguinte.

²¹⁰ LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem, op. cit., p. 28. Como se sua morte tivesse sido algo desejado tanto pelos outros como por ela mesma; como se o ato de morrer tivesse ocorrido por um capricho seu.

²¹¹ *Ibidem*, p. 28.

²¹² *Ibidem*, p. 27.

O afastamento da casa do pai, elemento comumente presente no romance de formação, ocorre tanto com Wilhelm Meister como com Joana; no entanto, há diferenças significativas de sentido. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o herói afasta-se da casa paterna por desejar seguir um caminho diferente ao que lhe estava destinado, isto é, o de herdar os negócios do pai, um bem-sucedido comerciante. No caso de Joana, o afastamento se deu por força maior, devido à morte precoce do pai, cujas circunstâncias não são citadas no romance. Assim, o mesmo motivo aparece em *Perto do coração selvagem* com um sentido negativo: o de uma perda em vez de uma busca, como no caso de Wilhelm.

Desde a primeira cena em que a tia aparece no romance, pela escolha lexical, ressalta-se, em tom expressionista, a repulsa grotesca sentida pela menina em relação à demonstração de afeto exagerada, invasiva, onerosa e opressora por parte da tia, que era praticamente uma desconhecida. Também, a descrição personificada da casa antecipa o caráter sufocante e estagnado da relação que se desenvolverá entre as duas, conforme ilustram os trechos a seguir:

A casa da tia era um refúgio **onde o vento e a luz não entravam**²¹³. (grifo nosso)

Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi **sepultada** entre aquelas **duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços**. De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas: – Pobre da orfãzinha! (...) Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu **beijos angustiados** pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. **A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro**²¹⁴. (grifos nossos)

– Me deixe! – gritou Joana agudamente, batendo o pé no chão, os olhos dilatados, o corpo tremendo. A tia apoiou-se no piano, tonta. A criada disse:
– Deixe mesmo, ela está mas é cansada.

Joana ofegava, o rosto branco. Passou os olhos escurecidos pela salinha, perseguida. **As paredes eram grossas, ela estava presa, presa!** Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e **os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida**. Empurrou a porta pesada e fugiu²¹⁵. (grifos nossos)

Assim foi que a “pobre orfãzinha”, nas palavras da mesma tia, fora recebida nessa casa estranha que, não obstante fosse situada bem perto do mar, era um “refúgio onde o vento e a luz não entravam”. Em outros termos, embora se tratasse de refúgio – um lugar do qual se esperaria reconforto, abrigo seguro –, era também um lugar abafado, cujo ar nunca se renova, tenebroso, prenunciando como seria vivenciada essa etapa da vida da heroína.

Intuitivamente, Joana menina não aceita contracenar com a tia, que parecia apenas preocupada em cumprir o papel que caberia a uma boa e misericordiosa senhora. Segundo

²¹³ *Ibidem*, p. 36.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

nossa interpretação, é em meio a esse contexto de resistência a expectativas relacionadas a modelos de comportamento social – no caso, o da garota órfã, supostamente necessitada, humilde, receptiva a benfeitores e, por esses motivos, essencialmente dócil – que a heroína encontra no mar a franqueza e a solidão de que precisava para viver em paz o luto pela morte do pai. É junto ao mar que Joana vivencia uma extraordinária etapa de seu amadurecimento, quando é obrigada a deixar o lar paterno – ao aceitar a morte precoce do pai, despedindo-se, de certa forma, de sua infância também. Vejamos o excerto a seguir:

Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. Entrebriu os olhos. Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca.

Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. Assim ficou descansando. As vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram fogueiros acendendo e apagando. **O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios.** Grande, grande. Grande, sorriu ela. **E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível...** Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. Não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. Cobriu o rosto com as mãos esperando quase envergonhada, sentindo o calor de seu riso e de sua expiração ser novamente sorvido. A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clarinha clarinha como um bichinho transparente. Transparente e vivo... [...] Era bom ouvir o seu barulho. **Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual igual**²¹⁶. (grifos nossos)

O papel desempenhado pela imagem literária do mar aqui não é de mero espaço onde a ação se desenrola; sua presença espalha-se pela narrativa através das impressões causadas em Joana e da descrição de suas águas. Em posição antagônica à tia, o mar respeitou seu luto, olhando-a de longe, calado, e fez as vezes de primeiro mentor para a formação de Joana, oferecendo-se como exemplo a ser seguido, uma existência grande e irredutível que não se abala, sempre denso e revoltado – simbolizando a liberdade –, suscitando-lhe uma forte experiência de autoconscientização ao estimulá-la a acolher em seu verde âmago sentimentos complexos, como a “alegria quase horrível”. A nosso ver, sugere a narrativa que Joana ensaia aqui, desde já, a sensação de estar “perto do coração selvagem” com essa súbita e intensa apreensão do viver, do estar vivo e pleno de si.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 38-40.

Retomando-se ainda a relação entre Joana e a tia, presenciamos o choque entre a liberdade da heroína – nunca tolhida quando vivia com o pai – e a mentalidade reinante na nova moradia. A tia encarnava a figura tão comum da dona de casa burguesa e religiosa, ainda portadora de resquícios da cultura patriarcalista, portanto, não esperava das garotas uma atitude contestadora ou questionadora. É emblemático, assim, o incidente do furto de Joana, flagrado pela tia, que, a partir de então, fica aterrorizada pela impassibilidade da garota:

- Joana... Joana, eu vi...
- Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
- Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. – Meu Deus, mas o que vai ser de você?
- Não se assuste, tia.
- Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?
- Sei...
- Sabe... sabe a palavra...?
- Eu roubei o livro, não é isso?
- **Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!**
- **A senhora me obrigou a confessar.**
- **Você acha que se pode... que se pode roubar?**
- **Bem... talvez não.**
- **Por que então...?**
- **Eu posso.**
- Você?! – gritou a tia.
- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.
- A mulher olhou-a desamparada:
- Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
- Joana olhou-a com curiosidade:
- **Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que...** – Eram inúteis as explicações. – Sim, prometo. Em nome de meu pai²¹⁷. (grifos nossos)

Após o incidente, a tia conversa com o marido, chamando Joana de “pequeno demônio” e comparando-a com a filha, Armanda, que não aparece como personagem, sendo apenas uma figura esquemática da mulher cumpridora do papel social então esperado pela tia: “Eu com minha idade e experiência, depois de ter criado uma **filha já casada**, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, **que Deus a conserve para o seu marido**”²¹⁸ (grifos nossos). Padre Felício, também apenas mencionado, ao ser consultado, estremeceu junto à tia e teria aconselhado matricular Joana em um internato.

A descrição de Joana aos olhos da tia guarda grande semelhança com as impressões suscitadas pela mãe Elza: “Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse

²¹⁷ *Ibidem*, p. 49-50.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente”²¹⁹; “É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem”; “É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus – que me perdoe!”²²⁰

Observa-se, assim, como Joana é incompreendida pelos tios, que se assustam com sua autonomia e independência; eles a tomam por ingrata e ficam aterrorizados com a liberdade de pensamento com que se permite questionar os valores morais estabelecidos: o que é certo e o que é errado; o que é o bem e o que é o mal. Com pertinência, observa Gilda de Mello e Souza: “contraditoriamente, portanto, o crime significa a ruptura de todos os compromissos, a destruição da ordem estabelecida, a possibilidade de construção de uma ordem nova”²²¹.

Espantosamente, o tio reconhece que o tratamento dispensado a Joana, de internação, foi uma medida extrema para afastá-la do convívio deles: “Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira”, ao que retruca a tia: “Armanda, até roubando, é gente! E essa menina...”²²²

A puberdade de Joana: a menina dos joelhos opacos e a mulher do professor

O capítulo “...O banho...” capta o momento de transição de Joana em que a menina dá seus primeiros passos na puberdade, deixando aos poucos a infância. É um momento retratado com delicado lirismo, talvez um dos capítulos mais bonitos da obra. Há uma mistura de alegria e susto no início – “a moça ri mansamente de alegria de corpo”²²³ –, porém, “quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir”, subitamente “torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas [...], encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre [...]”²²⁴.

Sob os efeitos da puberdade, tendo acabado de emergir da infância, Joana se estranha, indefinida e imprecisa tal como “o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes”²²⁵. É nessa fase da adolescência que a protagonista assustada corre em busca do abrigo do professor, homem mais velho e inteligente em relação a quem experimenta os primeiros instintos amorosos.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

²²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²²¹ MELLO e SOUZA, Gilda de. “O vertiginoso relance”. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, p. 107.

²²² LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 51.

²²³ *Ibidem*, p. 65.

²²⁴ *Ibidem*, p. 65-66.

²²⁵ *Ibidem*, p. 65.

A paixão juvenil desperta em Joana a consciência de ser ela um ser sexuado, fazendo-a se colocar em oposição à esposa do professor. O olhar comparativo impiedoso do narrador marca as diferenças entre a mulher adulta casada e Joana adolescente, humilhada: “A esposa do professor entrou no aposento, alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava”²²⁶. Em contraposição, o narrador caracteriza Joana com o seguinte jogo de imagens: “seus joelhos como sempre estavam acinzentados e opacos”; “imprecisão no corpo, pernas nervosas, seios ainda por nascer”; “sua blusa colava-se ao busto minúsculo e hesitante”; “É que sou feia”²²⁷.

Mais tarde, Joana adulta rememorarà a figura da esposa do professor, reelaborando-a, por poder compreendê-la de outra maneira depois de seu próprio amadurecimento:

Fugitivamente revia aquela figura quase sempre muda, de rosto impassível e soberano, que ela temera e odiara. E, apesar da repulsa que a outra ainda lhe inspirava, numa reminiscência, Joana descobrira surpresa que não só então, mas talvez sempre, se sentira unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum²²⁸.

Observamos, desse modo, como a formação de Joana se desdobra em meio a questionamentos de identidade que vão se operando pelo encontro com outras mulheres, fazendo-a pensar sobre sua condição de ser mulher no mundo. Essas mulheres são observadas ora como referência odiosa (a esposa do professor), ora como exemplo opressor e repulsivo (a tia).

Joana adulta: a imagem da heroína com base nas impressões de Otávio

O narrador nos dá acesso ao universo interno de Otávio, como se sintonizasse na *frequência* emitida pelo personagem – por meio do discurso indireto livre –, e, ao tomarmos conhecimento de seus meandros íntimos, temos acesso aos contornos de Joana segundo um ponto de vista externo. Compreendemos a atração irresistível exercida sobre ele, o que mais tarde se transmutará em repulsa.

Otávio era um rapaz bonito, jurista – sabemos pela referência a um livro de direito que ele estaria escrevendo –, que vivia na morna companhia de prima Isabel, mais velha e solteira, numa casa de ar estagnado. Crescera junto com Lídia – cuja origem e cuja relação com a família

²²⁶ *Ibidem*, p. 56.

²²⁷ *Ibidem*, p. 58-59.

²²⁸ *Ibidem*, p. 115.

de Otávio não ficam esclarecidas ao leitor –, também aos cuidados da mesma prima, e eram noivos. O personagem estava entregue à covardia, resignado, antes de conhecer Joana:

A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam. O que sou hoje [aos vinte e sete anos], nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. Nenhum movimento de ar balançando-a²²⁹.

Otávio não tinha coragem de assumir certos pensamentos, por exemplo, quando associava prima Isabel à imagem de coquete, de prostituta, culpando-se por isso. Sentia-se morto: “Nenhum dos habitantes daquela casa, nem a prima solteirona, nem Lídia, nem os criados, viviam – pensou Otávio. Mentira, retrucou-se: só ele estava morto. Mas continuou: fantasmas, fantasmas. As vozes distantes, nenhuma espera, a felicidade”²³⁰.

Quando conhece Joana, a primeira impressão é ambígua, composta de atração e de repugnância, conforme transparece em suas observações:

Fala com uma justeza de termos **que horroriza**, pensou Otávio **com mal-estar**, sentindo-se repentinamente inútil e afeminado. [...] Nela havia uma qualidade cristalina e dura que o **atraía e repugnava**-lhe simultaneamente, notou ele. [...] Sem ternura e gosto pelo próprio corpo, mas jogando-o **como uma afronta** aos olhos de todos, friamente. [...] Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram **inconfortáveis**. Cheias de sentido, de olhos abertos, incandescentes. Não era bonita, fina demais. Mesmo sua sensualidade deveria ser diferente da dele, excessivamente luminosa ²³¹. (grifos nossos)

No trecho seguinte, o da interação entre Joana e Otávio, o narrador contrasta a heroína em relação ao rapaz, revelando-nos o impacto provocado por ela, uma jovem mulher que buscava experimentar a vida, não resignada e “morta” como ele, desconcertando-o:

Joana se voltava para ele no momento preciso, sorridente, fria, pouco passiva. E tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe. Em vez de obrigá-la a revelar-se e assim destruir-se no seu poder. [...] Jogara-o na intimidade dele próprio, esquecendo friamente **as pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação** com as pessoas²³². (grifo nosso)

Joana fascinava Otávio por sua liberdade e autenticidade, já que ela não utilizava um código social convencional, o das “pequenas e cômodas fórmulas” automatizadas que facilitam a comunicação social. Não havia prejulgamento moral em Joana e ela nunca esteve interessada em reproduzir fórmulas gastas de sociabilidade ou de condescendência. Assim, Otávio, que

²²⁹ *Ibidem*, p. 84.

²³⁰ *Ibidem*, p. 87.

²³¹ *Ibidem*, p. 91.

²³² *Ibidem*, p. 91.

vivia cuidadosamente adequado às normas sociais, reprimindo pensamentos e sensações, enxergava em Joana a possibilidade de redenção e de reconciliação consigo mesmo:

Como se tivesse contado a Joana o que não sentia senão no escuro. E o mais surpreendente de tudo: como se ela tivesse escutado e risse depois, **perdoando – não como Deus, mas como o diabo –, abrindo-lhe portas largas para a passagem!** [...] E vendo-a tão viva, entendera esmagado e secretamente contente que se ela o quisesse ele nada poderia fazer... No momento em que finalmente a beijara sentira-se ele próprio de repente **livre, perdoado além do que ele sabia de si mesmo, perdoado no que estava sob tudo o que ele era...** [...] **Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria...** Precisava-a fria e segura. Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: **a culpa não é minha...** [...] Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas **para que ela lhe permitisse viver.** [...] Otávio pensava que ao lado de Joana **poderia continuar a pecar**²³³. (grifos nossos)

Assim, Otávio nutria grande expectativa em relação a Joana, pensando que ela lhe asseguraria viver plenamente o que ele era em seu íntimo, até em suas partes mais mesquinhas e obscuras. Ele continuava acovardado, apenas querendo se abrigar no espírito de Joana para poder continuar a “pecar” sem se sentir culpado; ademais, ele fez uma distinção importante entre Joana e as outras mulheres: não era “como mulher”, “cedida” que ele a queria.

Há uma cena em que se evidencia até que ponto ela repelia o código moral das condescendências, desmascarando, ou melhor, desestruturando friamente a situação. Trata-se de uma situação que assombrou Otávio por não encontrar em Joana nenhum traço de arrependimento. Um velho é descrito pelo narrador com características grotescas, pela combinação entre aparência senil e comportamento e dizeres infantilizados. Ele tinha o “corpo gordo e o crânio liso”, aproximou-se de Joana com “os lábios em forma de muxoxo, os olhos arredondados, a voz chorosa”: “– Machuquei aqui... Tá dodói... Botei remedinho, já tá melhorzinho...”²³⁴

Esse velho queria a atenção de Joana, perguntando-lhe insistentemente se ela não teria pena dele, mantendo o linguajar infantilizado. Tanto insistiu que a heroína enfim disse-lhe: “– Coitadinho”. No entanto, no momento seguinte, quando o velho se retirava, satisfeito por ter recebido sua dose de atenção, Joana toma uma atitude surpreendente:

Ele riu, considerou finda a brincadeira e voltou as costas para a porta. Joana acompanhou-o com o olhar, inclinou-se um pouco para alcançá-lo todo com a vista, mal ele se afastou da mesa. Encarava-o ereta e fria, os olhos abertos, claros. Olhou para a mesa, procurou um instante, pegou num livro pequeno e grosso. No momento em que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força. Voltou-se instantaneamente, a mão na cabeça, com os olhos arregalados de dor e de espanto. Joana continuava na mesma posição. Bem, pensava ela, agora já perdeu aquele ar repugnante. Um velho só deveria sofrer. Disse, a voz alta e simpática: – Perdoe. Uma pequena lagartixa ali, em cima da porta. – Pequena pausa. – Errei na pontaria.

²³³ *Ibidem*, p. 95-96.

²³⁴ *Ibidem*, p. 92.

O velho continuou a olhá-la, sem compreender. Depois um vago terror apossou-se dele diante daquele rosto sorridente²³⁵.

Se Otávio beneficiava-se de Joana para sua libertação moral, ela, por sua vez, junto dele vivencia importante etapa em sua formação, com a experiência do amor e do casamento:

Quando Otávio a beijara, segurara-lhe nas mãos, apertando-as contra seu seio, Joana mordera os lábios **a princípio cheia de raiva porque ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta**, como um grito, que lhe subia do peito até entontecer a cabeça²³⁶. (grifo nosso)

Não demorou muito, no entanto, para a heroína começar a sentir certa inquietação, sempre se analisando atentamente. A vida com o marido cada vez mais lhe parecia como uma interrupção de seu modo de ser, de seus hábitos cultivados na infância ligados à livre brincadeira com as palavras, à invenção de histórias:

Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só²³⁷.

Joana e a “mulher da voz”: iniciação na vida adulta

A narrativa dá um salto para um pensamento específico de Joana, que se recorda subitamente de um acontecimento ocorrido quando recém-casada. Trata-se de uma ocasião em que, enquanto fala com seu marido, casada apenas há alguns meses, repara, sobressaltada, o timbre de sua voz de então. Era justamente o timbre que a deixava perplexa quando ainda era solteira, o qual analisa e identifica como “a voz de uma mulher jovem junto de seu homem”, “aguda, vazia, lançada para o alto, com notas iguais e claras”. Em tom melancólico, pensou naquele mesmo momento: “E alguma coisa perdida, encaminhando-se para um brando desespero... Aquele timbre de recém-casada tinha uma história, uma história frágil que passava despercebida da dona da voz, mas não desta”²³⁸. Ela já adivinhava o encaminhamento que sua vida de casada tomaria.

Eis que a essa voz contrapõe-se outra, de “tom baixo e curvo, sem vibrações”²³⁹. Era a voz da mulher que mostrava a casa à venda. Joana analisa os timbres da voz feminina, cada

²³⁵ *Ibidem*, p. 92-93.

²³⁶ *Ibidem*, p. 96.

²³⁷ *Ibidem*, p. 18.

²³⁸ *Ibidem*, p. 73.

²³⁹ *Ibidem*, p. 73.

tipo correspondendo a uma vivência específica: “Deveria ter vivido alguma coisa que Joana ainda não conheceu. Não compreendia aquela entonação, tão longe da vida, tão longe dos dias...”; “O corpo limpo, os cabelos escuros. Grande, forte. E a voz, voz de terra. Sem chocar-se com nenhum objeto, macia e longínqua como se tivesse percorrido longos caminhos sob o solo até chegar à sua garganta”²⁴⁰.

Diante da neutralidade da “mulher da voz”, Joana esforça-se por imaginar sua história: “É certo que lhe aconteciam coisas vindas de fora. Perdeu ilusões, sofreu alguma pneumonia. Aconteciam-lhe coisas. Mas apenas vinham adensar ou enfraquecer o murmúrio do seu centro”²⁴¹. Aqui brotam as reflexões sobre a diferença entre viver e saber que se vive – o que Joana prefere?

Ainda tentando penetrar o âmago da mulher, pensa Joana: “E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?”²⁴² Comparando-a com o seu próprio modo de funcionar, conclui imediatamente:

Nunca suas interrogações foram inquietas à procura de resposta [...]. Nasciam mortas, sorridentes, amontoavam-se sem desejo nem esperanças. Ela não tentava qualquer movimento para fora de si. [...] Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído – como o da respiração de uma criança tenra –, o seu brilho doce – como o de uma planta recém-nascida. **Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer. Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim**²⁴³. (grifo nosso)

Ela era uma mulher serena, bem diferente da heroína sempre inquieta e perscrutadora. O narrador assinala a beleza e a felicidade que pode haver em apenas viver, não se consumindo em buscas, pois a mulher “era em si, o próprio fim”. Porém, Joana imaginou a “mulher da voz” em outros tempos, quando precisou buscar contato com as pessoas: “Ninguém sabia que ela estava sendo infeliz a ponto de precisar buscar a vida”²⁴⁴. Sem parar de imaginar, Joana prossegue com a história da “mulher da voz”:

Deu à 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. Reencontrou a janela onde se instalava em companhia de si mesma²⁴⁵.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 74.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 75.

²⁴² *Ibidem*, p. 76.

²⁴³ *Ibidem*, p. 76.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 76.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 76.

Após tal experiência, teria voltado à sua janela, de onde via o mundo passar. “Nada do que diziam lhe importava, assim como os acontecimentos, e tudo deslizava sobre ela e ia perder-se em águas outras que não as interiores”²⁴⁶. Em seguida a esse pensamento, reconstituindo a história da “mulher da voz”, Joana passa a imaginar a continuação dessa vida. Após muitos anos, uma mudança haveria de ocorrer:

Dentro de si algo tentava parar. Ficou esperando e nada vinha dela para ela. Vagarosamente entristeceu de uma tristeza insuficiente e por isso duplamente triste. [...] Então soube que estava esgotada e pela primeira vez sofreu porque realmente dividira-se em duas, uma parte diante da outra, vigiando-a, desejando coisas que esta não podia mais dar. Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. [...] Ela só sabia viver. [...] Até que a ausência de si mesma acabou por fazê-la cair dentro da noite e pacificada, escurecida e fresca, começou a morrer. [...] Certamente hoje é grãos de terra. Olha para cima, para o céu, durante todo o tempo. Às vezes chove, ela fica cheia e redonda nos seus grãos. Depois vai secando com o estio e qualquer vento a dispersa. Ela é eterna agora²⁴⁷.

Ao imaginar uma continuação para a história da mulher, ela mesma projeta-se nela, vivenciando a narrativa inventada; por estranho que seja, sua formação também se dá por meio da vivência nas histórias que ela conta para si mesma.

Nesse período inicial da vida conjugal, Joana ainda estava deslumbrada com as novas experiências e ensaiava o estado de “mulher casada”, satisfeita de certo modo pela conquista de uma posição social que via ser valorizada quando era criança: a tia casada, a prima casada, a esposa do professor. É significativa, nesse sentido, a cena em que Joana, quando depara com a “mulher da voz”, viúva, faz-lhe a pergunta:

- 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 conversa²⁴⁸.

É também nesse contato com a “mulher da voz” que Joana se dá conta da intromissão dos pensamentos do marido, na verdade construídos no palco de sua própria mente: “Pensando pela cabeça de Otávio, Joana adivinhou que ele consideraria a mulher apenas vulgar, com aquele nariz grande, pálido e calmo”²⁴⁹. Mesmo a presença física do marido já começava a ser sentida como força repressora, um estorvo para a Joana recém-casada, pois ela afirma de si

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 77.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 75.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 74.

para si: “[...] e agradecia-se ter ido sem o marido porque, sozinha, estava mais livre para observar”²⁵⁰.

A experiência do amor e do casamento: a imagem de Joana casada no espelho

É significativo que o capítulo “O casamento” esteja situado bem na parte mediana do livro. Em seu processo de formação, a heroína lida com sua condição feminina, procurando até mesmo adequar-se à sociedade que divide as mulheres entre as casadas e as não casadas. Por meio da experiência do amor e do casamento, Joana atinge a maturidade sexual, tomando consciência de que o mundo humano é dividido pelo gênero:

Procurou-se muito no espelho, amando-se sem vaidade. A pele serena, os lábios vivos faziam-na quase tímida voltar as costas para sua imagem, **sem força para sustentar seu olhar contra o daquela mulher, fresco e úmido, tão brandamente claro e seguro**²⁵¹. (grifo nosso)

O amor veio afirmar todas as coisas velhas de cuja existência apenas sabia sem nunca ter aceito e sentido. O mundo rodava sob seus pés, **havia dois sexos entre os humanos...**²⁵² (grifo nosso)

Em uma cena noturna, quando experimenta maior liberdade, por estar o marido adormecido, seu amor por Otávio é plenamente desenvolvido até o ponto de ela sentir-se pronta para expressá-lo em palavras, como vimos em trecho já citado no subcapítulo anterior. Contudo, destacamos aqui a parte tocante à feminilidade, tratada não com negatividade, mas antes como algo positivo, gratificante e enigmático: “Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. **Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se no entanto plena como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher**”²⁵³ (grifo nosso).

De início, ela sentiu medo, houve um estranhamento em relação ao corpo inerte de Otávio: “Quem era? Um homem, um macho, respondeu. Mas seu homem, aquele estranho”²⁵⁴; “Que voz poderia sair daquela garganta adormecida? Sons como setas grossas cravando-se nos móveis, nas paredes, nela própria maciamente”²⁵⁵. Em seguida, assalta-lhe um impulso de autodefesa: “Por que não matar o homem? Tolice, esse pensamento era inteiramente forjado.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 74.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 97-98.

²⁵² *Ibidem*, p. 98.

²⁵³ *Ibidem*, p. 101.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 133.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 134.

Olhou-o. Medo de que ‘aquilo’ tudo, como ao aperto de um botão – bastaria tocá-lo – começasse a funcionar ruidosa, mecanicamente, enchendo o quarto de movimentos e de sons, vivendo”²⁵⁶.

O estado de alerta passa e Joana vai se apaziguando: “Não, não era perigoso. [...] Procurou rememorar o dia passado. Nada de importante, senão o bilhete de Otávio avisando que almoçaria fora, como vinha acontecendo regularmente, há tempos”²⁵⁷. Por conta da estrutura dos capítulos, o leitor já está ciente desde o capítulo anterior – graças ao discurso indireto livre, sem a participação de Joana – de que Otávio decidira reatar com Lídia, sua ex-noiva e agora amante. Ele estaria justificando sua ausência a Joana por meio de bilhetes – o adultério já estava em andamento.

Assim, quando a heroína ensaia seu momento sublime de entrega para amar Otávio como mulher, ele já havia iniciado sua traição por sentir-se desconfortável com ela. Há claramente um descompasso entre Joana e Otávio, como veremos logo adiante, quando abordarmos a crise conjugal.

A consequência da entrega ao amor, fenômeno sentido intensamente pela heroína, veio acompanhada de um sentimento de renúncia. Nesse ato de entrega, Joana consegue sentir plenamente a condição feminina, como podemos ver nos trechos a seguir:

Via-o de longe, do alto da lâmpada, o corpo nu – perdido e fraco. Fraco. Como eram frágeis e delicadas suas linhas descobertas, sem proteção. Ele, ele, o homem. De uma fonte oculta veio-lhe subindo pelo corpo a angústia, enchendo-lhe todas as células, empurrando-a desamparada para o fundo da cama. Meu deus, meu deus. Depois, num parto doloroso, sob a respiração difícil, **sentiu o óleo macio da renúncia derramar-se dentro de si**, enfim, enfim. Ele era seu²⁵⁸. (grifo nosso)

Agora subitamente compreendia que o amor podia fazer com que se desejasse o momento que vem num impulso que era a vida... – Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo **como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres**²⁵⁹. (grifo nosso)

Joana ensaiava movimentos de aceitação de um papel social tradicional, o de mulher casada, cuja existência vincula-se à do marido. O estado civil de casada corresponde às expectativas da sociedade, oferecendo-lhe um sentimento seguro de pertencimento ao mundo, porém, paradoxalmente, Joana via-se afastada das pessoas. Tratava-se de assumir aquele patamar da mulher de olhar sereno, todavia com o custo da abdicação de ações e pensamentos, tornando-a inumana. A expressão “mulher grávida” acentua o tipo social a que a escritora faz

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 134.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 135.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 136.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 137.

referência, isto é, aquela mulher valorizada por uma sociedade que preza pela constituição familiar, que zela pela maternidade. Vejamos no trecho seguinte:

Erguia-se para uma nova manhã, docemente viva. E sua felicidade era pura como o reflexo do sol na água. Cada acontecimento vibrava em seu corpo como pequenas agulhas de cristal que se despedaçassem. Depois dos momentos curtos e profundos vivia com serenidade durante largo tempo, compreendendo, recebendo, **resignando-se a tudo. Parecia-lhe fazer parte do verdadeiro mundo e estranhamente ter-se distanciado dos homens.** Apesar de que nesse período conseguia estender-lhes a mão com uma fraternidade de que eles sentiam a fonte viva. Falavam-lhe das próprias dores e ela, **embora não ouvisse, não pensasse, não falasse, tinha um olhar bom – brilhante e misterioso como o de uma mulher grávida**²⁶⁰. (grifos nossos)

Segundo os estudos de Cristina Pinto²⁶¹, muitos romances com protagonista feminino tinham como desfecho a obtenção do status de mulher casada, sendo a formação voltada à adaptação social harmônica nesses termos. No caso de *Perto do coração selvagem*, no entanto, o capítulo intitulado “O casamento” encontra-se no meio do romance, inaugurando a segunda parte, o que nos permite fazer uma leitura do casamento como mais uma etapa, mais uma experiência necessária para a formação da protagonista. Mais que uma etapa, o casamento pode ser compreendido como um divisor de águas após o qual a heroína adentra o universo da “prosa da efetividade”, depois de ter passado a infância e a adolescência na “poesia do coração”, retomando-se as expressões hegelianas.

Não será necessário muito tempo, no entanto, para que Joana se sinta sufocada com os mesmos amor e casamento que lhe tinham trazido felicidade. O mal-estar, sentido inclusive fisicamente pela heroína, é importante para a continuidade de sua marcha de autoformação, afastando a estagnação e impelindo-a para a frente, como é possível observar no trecho a seguir:

A plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para o outro, perplexa com a mudança. Como? – perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz?²⁶²

Joana e Lídia

Na trama do romance, a personagem Lídia é apresentada ao leitor de forma antagônica a Joana. Ela é mostrada como moça serena que se ocupa de afazeres tradicionalmente atribuídos à mulher, como a costura e o bordado, o que o leitor pode concluir ser reflexo do ambiente em

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 99.

²⁶¹ PINTO, Cristina Ferreira. O Bildungsroman feminino, op. cit., p. 17-18.

²⁶² LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, op. cit., p. 98.

que foi criada, sob os auspícios de prima Isabel, a “prima solteirona”²⁶³. Lídia crescera junto com Otávio, sua única referência de homem, e, aparentemente, não se interessava por mais nada, dedicando o tempo apenas a seus trabalhos manuais, tal qual prima Isabel provavelmente lhe ensinou: “Ela cosia perto da janela [...]. Ela continuava a sorrir, ausente, quase misteriosa, como se prestasse ouvido ao rolar suave de um rio dentro de seu peito”²⁶⁴.

As ambições de Lídia concentravam-se, assim, no amor que nutria por Otávio, como vemos no trecho seguinte, que cronologicamente corresponde ao tempo em que era noiva dele:

Sabia que seria inútil resolver sobre o próprio destino. Amava Otávio desde o momento em que ele a quisera, desde pequenos, sob o olhar alegre da prima. E sempre o amaria. Inútil seguir por outros caminhos, quando para um só os seus passos a guiavam²⁶⁵.

Esse forte sentimento amoroso vinha acompanhado de uma relação de dependência que causava o desfibramento de Lídia – conforme perspectiva apresentada pelo narrador ao revelar a intimidade da personagem: “Procurava durante alguns dias tomar uma atitude de independência, o que realizava com um pouco de sucesso pela manhã, quando acordava, ainda sem ter visto o homem. Bastava sua presença, apenas pressentida, para toda ela anular-se e ficar à espera”²⁶⁶. Em tom irônico, sem esboçar compaixão pela personagem, o narrador assevera, então, que a resignação era agradável e que “nascera para ela”.

Observemos, no entanto, que a anulação da subjetividade é fenômeno comum tanto para Lídia quanto para Joana quando em presença do homem com quem se relacionam amorosamente. A diferença está no modo de reação de cada uma perante essa força invisível repressora – eis novamente a “campânula de vidro” do livro VI d’ *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, metáfora empregada por Goethe para se referir ao relacionamento entre Bela Alma e o noivo: enquanto Lídia doa-se a Otávio e ao mistério da fertilidade/maternidade, a heroína deixa aos poucos despertar dentro de si a capacidade de reagir, num processo de retomada da independência emocional e intelectual que gozava quando criança; ela segue o impulso de aproximar-se do “selvagem coração da vida”.

Lídia escolhe o amor do homem e a maternidade, a despeito de haver sido abandonada por Otávio à época em que eram noivos, quando este foi, então, fulminado por Joana. A

²⁶³ *Ibidem*, p. 87.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 88.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 89.

personagem mantém-se fiel a seus sentimentos de amor, mesmo ao se desvalorizar na condição de amante:

- Não tem medo de que eu deixe você? Não sabe que se eu deixar você, você será uma mulher sem marido, sem nada... Um pobre diabo... que um dia foi abandonada pelo noivo e que se tornou amante desse noivo enquanto ele casava com outra...
- Não quero que você me deixe...²⁶⁷

Essa relação de oposição entre Lídia e Joana se estrutura e aparece também em torno de circunstâncias relacionadas a Otávio, quando este expõe suas necessidades e expectativas. Seu deslumbramento inicial para com Joana aos poucos se desfaz em sentimento de solidão, já que a heroína trilha uma trajetória individualizada de autoformação, recusando-se a adaptar-se às necessidades do marido. Ela se tornara um fardo para Otávio, de modo que ele não podia sequer saborear sem culpa um saco de bombons, pois internalizara seu julgamento irônico e altivo contra o que estava sempre em posição defensiva: “Quem disse que os grandes homens não comem bombons?”²⁶⁸

Dessa forma, nasceu em Otávio o desejo de voltar a se relacionar com Lídia, que lhe oferecia o conforto da ordem²⁶⁹, enquanto Joana, implacável e impassível, mantinha-o sempre desconfortável e enfraquecido:

- Você promete demais... Todas as possibilidades que você oferece às pessoas, dentro delas próprias, com um olhar... não sei. [...] **De novo não soubera ligar-se àquela mulher. De novo ela o vence**²⁷⁰ (grifo nosso)

Aos poucos soube que escolhera a renúncia do que era mais precioso em seu ser, daquela pequena porção sofredora que ao lado de Joana conseguia viver. [...] Ela surgiria nele, não na sua cabeça como uma lembrança comum, mas no centro de seu corpo, vaga e lúcida, interrompendo sua vida como um badalar súbito de um sino.²⁷¹

Reatado a Lídia, Otávio passa a se queixar com a moça, agora amante, insatisfeito por não se sentir ouvido e compreendido. Estupefata, ela lhe responde: “– Mas eu faço mais do que te compreender, [...] eu te amo...”²⁷². Acaso Otávio sentia falta de uma interação mais intelectualizada como a que Joana poderia oferecer, daquela mulher que sempre o ultrapassava? Por exemplo, enquanto fazia fichamentos do volume de Espinosa e escolhia para epígrafe uma

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 126.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 205.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 181.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 183.

²⁷² *Ibidem*, p. 131.

frase do filósofo holandês, Joana, sem que notasse, o havia lido e compreendido mais profundamente – ela claramente vivenciava o que lera.

Se de um lado Joana se afastava de Otávio, inatingível em sua marcha constante de aprendizado, de outro lado Lídia também não estava mais integralmente à disposição do homem, devido à gravidez, isto é, à emanção do seu poder de gerar vida: “E ele mesmo lhe dera o reinado, o tolo... Sim, mas quando ela se libertasse da criança, quando ela se libertasse da criança...”²⁷³, ele dizia a si mesmo. No entanto, contrariamente a essas expectativas masculinas, seria muito provável que o nascimento da criança provocasse uma mudança em Lídia. Conforme mostra o trecho a seguir, um poder diferente em relação ao de Joana parece despertar na consciência da futura mãe, talvez uma possibilidade de reação diante do mundo e do homem que sempre a subjugou:

Um filho nasceria. Sim, mas antes que nascesse ela reclamaria seus direitos. “Reclamar seus direitos” parecia-lhe uma frase que dormia desde sempre dentro dela, à espera. À espera de que ela tivesse força. Queria que a criança brotasse entre os pais. E no fundo disso tudo, desejava para si mesma “a pequena família”²⁷⁴.

O retorno da inquietação de Joana e o descompasso do casal

As diferenças entre Joana e Otávio foram demonstradas em diversas partes do romance, desde o primeiro encontro, marcando-se bastante o contraste entre a covardia e a resignação dele e a agudeza de espírito da heroína, que necessita sempre seguir em frente. Joana tentava, por exemplo, manter uma conversa como aquelas que tinha com o professor, mas só causava incômodo, acuando o marido:

“Otávio – dizia-lhe ela de repente –, você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão? Um ponto não pode contar nem consigo mesmo, foi-não-foi está fora de si.” Como se ela tivesse jogado uma brasa no marido, a frase pulava de um lado para outro, escapulia-lhe das mãos até que ele se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo²⁷⁵.

O incômodo causado pela “voz” de Otávio na mente de Joana – mencionado anteriormente – passa a ser sentido com maior violência após algum tempo, à medida que toma consciência mais nítida de si, ao analisar as diferenças em relação ao marido:

²⁷³ *Ibidem*, p. 131.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 131.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 33.

Vou continuar, é exatamente de minha natureza nunca me sentir ridícula, eu me aventuro sempre, entro em todos os palcos. Otávio, pelo contrário, com uma estética tão frágil que basta um riso mais agudo para quebrá-la e torná-la miserável. Ele me ouviria agora inquieto ou senão sorrindo. **Otávio já estava pensando dentro dela? ela já se transformara numa mulher que ouve e espera o homem? Estava cedendo alguma coisa...**²⁷⁶ (grifo nosso)

Ela se flagra interiorizando a figura masculina em sua consciência, sendo isso percebido como problemático; mais uma vez, vê-se que a formação de Joana passa por circunstâncias pelas quais um personagem masculino não passaria. Não se trata de uma denúncia expressamente feminista, mas a questão ganha força pela autenticidade com que se captam as nuances infiltradas nos pensamentos da protagonista. Em outro momento, Joana analisa, abismada, a dificuldade em conciliar sua liberdade com o relacionamento conjugal: “[...] como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?”²⁷⁷

Aos poucos a onda de inquietação vai crescendo dentro da heroína, de tal modo que desejará encerrar o período de interrupção marcado pela experiência do casamento. Quando criança, Joana questionava a felicidade, não compreendendo como esta pode finalizar uma história e qual a sua função. Contrariando a lógica dos contos que ouvia na escola – aqueles que terminam quando os personagens alcançam a felicidade –, Joana casara e era feliz, porém a história de sua vida insistia em prosseguir. É que a *Bildung* (formação) não tem fim, e o romance continua a acompanhar um pouco mais a sua trajetória. Assim, o casamento, embora encarado pela sociedade como um desfecho ideal, não passou de mais uma etapa em seu aprendizado, tendo ela sorvido as dores de amar e de ser uma mulher casada. A felicidade conjugal privou Joana de si mesma, confirmando a necessidade de retomar sua autoformação, como destacamos a seguir:

Bem longe **renascia a inquietação**. À noite, entre os lençóis, um movimento qualquer ou um pensamento inesperado acordava-a para si mesma. Levemente surpreendida dilatava os olhos, percebia seu corpo mergulhado na confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava? – **Joana... Joana... – chamava-se ela docemente**. E seu corpo mal respondia devagar, baixinho: Joana. Os dias foram correndo e **ela desejava achar-se mais**. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. **A felicidade apagava-a, apagava-a... Já queria sentir-se de novo, mesmo com dor**²⁷⁸ (grifos nossos)

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 116.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 31.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 100.

Subitamente a heroína lembra-se de uma frase: “sou a onda leve que não tem outro campo senão o mar, me debato, deslizo, voo, rindo, dando, dormindo, mas ai de mim, sempre em mim, sempre em mim. De quando era aquilo? Lido em criança? Pensado? [...] E o passado tão misterioso como o futuro...”²⁷⁹ Assim, a marcha para o futuro está ligada a uma retomada do passado “tão misterioso” que precisa ser redescoberto, Joana precisa relatar para si seu passado, reconstituindo-o e sorvendo dele significados.

4.4 A figura do mentor na formação de Joana

A figura do professor aparece pela primeira vez na trama após Joana sentir-se abalada ao ouvir a tia chamando-a de “víbora” na adolescência: “Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora...”²⁸⁰ Tratava-se de uma figura importante para a formação de Joana adolescente, pois “milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente”²⁸¹. Era interlocutor em seus questionamentos filosóficos e objeto de sua primeira experiência amorosa: “Ela continuava a ouvi-lo e era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesma estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão”²⁸².

Assim, o professor gozava de uma posição privilegiada na vida de Joana, pois dentro dessa relação ela podia perguntar sem embaraços: “diga-me, como são as coisas?” e ouvir “também não sei.” Era a possibilidade de se admitir a indagação – premissa fundamental do pensamento filosófico –, pois, se perguntasse à tia, esta “retrucaria, surpresa: que coisas? E se chegasse a entender, certamente diria: são assim, assim e assim”²⁸³.

“Você é dos que matariam para florescer”²⁸⁴, diz o professor, avaliando que Joana se desenvolverá a despeito de quaisquer adversidades, que é o que se verá pelo caminho tortuoso seguido pela heroína, ainda que ela suscite certo medo nas pessoas a seu redor, como já ocorria em sua relação com a tia e, mais tarde, ocorrerá com Otávio.

Foi durante o convívio com o professor que pôde pensar sobre a definição do que é bom e do que é mal, respondendo que “Mau é não viver...”²⁸⁵ – e com isso ela não está associando

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 137.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 52.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 52.

²⁸² *Ibidem*, p. 53.

²⁸³ *Ibidem*, p. 61-62.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 53.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

a qualidade de mau com a morte que é “diferente do bom e do mau”²⁸⁶, isto é, o ato de morrer em si não é passível de atribuição moral, é neutro. O sentido da negação de “viver” é investigado em diversas etapas de sua trajetória, como veremos adiante.

Ouvindo o professor, Joana acaba aprendendo mais um aspecto importante sobre as palavras: os múltiplos significados contidos em um signo linguístico e o fato de que, a cada enunciado ou discurso, há um caminho interpretativo a trilhar em busca do sentido: “Sim, que estava compreendendo as palavras, tudo o 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”²⁸⁷.

Embora a comunicação entre Joana e o professor não seja perfeita – já que, quando ele faz perguntas, Joana ou não tem ainda a resposta ou, quando a tem, não é compreendida –, notamos a pretensão deste de ocupar o papel de mentor: “Se você não me ajudar, não chegarei a conhecê-la, não poderei guiá-la”²⁸⁸. Ao fazer um balanço dessa relação observamos que, mesmo que o professor não tenha servido de verdadeiro mestre para Joana, contribui com sua formação, ao menos tendo lhe servido de refúgio do ambiente inóspito da casa dos tios, onde havia um “galinheiro velho sem galinhas”²⁸⁹, além de constituir um espaço livre para suas indagações filosóficas.

Acrescente-se também que o professor foi o desencadeador das primeiras experiências sensoriais do amor e da paixão, fazendo Joana tomar consciência da materialidade de seu corpo e marcando o início da passagem de menina à mulher, como se vê nos trechos selecionados: “[...] o professor estendeu-lhe a mão por cima da mesa. Joana estremeceu de prazer, deu-lhe a sua, enrubescida”²⁹⁰; “Ela ergueu-se, o coração comprimido, tendo consciência de que seus joelhos como sempre estavam acinzentados e opacos”²⁹¹; “Joana levantou-se e sabia que sua saia era curta, que sua blusa colava-se ao busto minúsculo e hesitante”²⁹².

Para que despertassem em Joana essas novas sensações, houve uma aproximação, uma abordagem do professor que fora impulsionada pelo “egoísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava”²⁹³, segundo palavras duras que ele dirigiu a si mesmo, assumindo o

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 53.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 55.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 54.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 55.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 58.

²⁹² *Ibidem*, p. 59.

²⁹³ *Ibidem*, p. 58.

narrador a sua voz em primeira pessoa. Essa motivação obscura já se revelava também nas próprias perguntas que dirigia à Joana: “– Quem é a pessoa que você mais admira? **além de mim, além de mim**, acrescentou o professor”²⁹⁴. (grifo nosso)

Uma das características que Jürgen Jacobs (*apud* Maas) considera constituintes do *Bildungsroman* como gênero é o protagonista ter como “experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais”²⁹⁵. Em *Perto do coração selvagem*, o primeiro item ocorreu em decorrência da morte precoce do pai, revestindo-se de outra significação, como já vimos anteriormente; já o segundo item aparece figurado no personagem do professor que contribuiu com a formação de Joana, conforme acabamos de abordar.

Quando resolvera casar-se, compreendendo que o casamento talvez fosse uma traição a tudo que havia vivenciado, decidiu reencontrar o professor. Joana precisava “sentir-lo firme e frio antes de ir embora”, “queria rever o professor, sentir o seu apoio”²⁹⁶, para dar esse novo passo em sua vida. Adoecido e abandonado pela mulher, Joana o descreve como “um grande gato castrado reinando num porão”; “apenas um velho gordo ao sol, os ralos cabelos sem resistir à brisa, o grande corpo largado sobre a cadeira”²⁹⁷.

Apesar da apreensão de Joana, que voltava a reencontrá-lo depois que “fugira assustada para a puberdade”²⁹⁸, o professor não estava muito interessado em ouvir o que ela dizia, deixando ver que só perguntava para se desobrigar. O ritmo de sua vida estava compassado conforme as horas de sua medicação: “Quando haviam soado três horas, repentinamente agitara-se, parara no meio da frase e, os gestos medidos, o rosto ávido e grave, contara vinte gotas dum frasco para um cálice de água”²⁹⁹. A degradação física do professor era percebida com mal estar: “Ela via humilhada e perplexa seu pescoço escuro, enrugado”; “o chinelo do professor voara longe e seu pé de unhas recurvas e amareladas surgira nu”³⁰⁰. Sobretudo a alienação em que se encontrava o professor envelhecido e sua falta de interesse em conversar perturbavam Joana, que, chegando a uma nova etapa de sua trajetória, viera procurá-lo porque acreditava que “ele haveria de lhe dar a palavra justa”³⁰¹. “Querida salvar-se, ouvir o professor,

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 54.

²⁹⁵ MAAS, Wilma Patrícia. O cânone mínimo, *op. cit.*, p. 62. Conforme consta no livro de Jacobs, publicado em 1989 sobre o *Bildungsroman*.

²⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 113.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 114.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 114.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 115.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 116.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 113.

sacudi-lo. Então esse velho que estava à sua frente, não se lembrava de tudo o que lhe dissera?”³⁰² Por fim, Joana não consegue qualquer orientação, apenas “um olhar morno e indiferente de início e logo em seguida furtara-se com raiva, importunado”³⁰³.

Wilhelm Meister, o herói paradigmático do *Bildungsroman*, também se deparou com mentores ao longo de sua trajetória, tendo se revelado mais tarde que eram todos membros da Sociedade da Torre. Tal revelação deixa Meister desorientado, pois ele acreditava que os encontros eram fortuitos e sente prejudicada a genuinidade de que se revestia o seu aprendizado. Em ambos os casos, a relação aprendiz-mentor é perpassada por certa desilusão, o que demonstra, em última análise, que o indivíduo que busca sua *Bildung* deverá enfrentar a travessia, em instância final, por si só, ultrapassando seus mentores.

4.5 Dos questionamentos morais de Joana: teoria e práxis

Desde o início do romance, quando Joana é representada como criança, surpreendemo-nos com seu pensamento sobre as “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, pois em tenra idade já estava familiarizando-se com a ideia da mortalidade e da finitude. A consciência profunda sobre a própria mortalidade está intimamente ligada às reflexões acerca da condição humana e da fugacidade da vida, instigando-a a querer apreender o mundo e a buscar um sentido à existência. Nasce a partir daí uma obstinação em Joana que a faz mergulhar em operações analíticas ininterruptas, as quais acompanham a sua travessia pela vida:

Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. **É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver.** Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?³⁰⁴ (grifos nossos)

Quando indagada pelo professor sobre o “bom” e o “mal”, Joana respondeu que “mal” é não viver, do que decorre a necessidade de se saber qual o significado de “viver” para ela. Para a protagonista, consciente da mortalidade desde a infância, “viver” consistia em viver a vida plena e profundamente. Sob essa chave, Joana analisa os tios:

³⁰² *Ibidem*, p. 116.

³⁰³ *Ibidem*, p. 117.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 69.

Porque ninguém mais na sua vida, ninguém mais talvez haveria de lhe dizer, como o professor: vive-se e morre-se. **Todos esqueciam, todos só sabiam brincar.** Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinha, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. (...) De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem de que continuavam a existir³⁰⁵. (grifo nosso)

Assim, segundo Joana, os tios consumiam seus dias de vida em rotinas frívolas, apenas por força de convenção social e hábito, em estagnação, nunca prestando atenção em uma dimensão mais profunda da experiência da vida e do contato com o mundo. Ainda antes de se casar, Joana observou-se atentamente quando se sentiu constrangida ao ver a voracidade com que comia um homem guloso: “Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. **Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia** e imaginava que sua sede pedisse inundações”³⁰⁶. (grifo nosso)

Ainda sobre o “mal”, chama-nos a atenção o pensamento de Joana logo na abertura do segundo capítulo; em contraposição, ela discorre também a impressão que lhe causa a “bondade. Vejamos a seguir como são descritos:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? **Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida.** Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.³⁰⁷ (grifo nosso)

A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.³⁰⁸

O que Joana identifica como mal é descrito como algo cheio de vitalidade, pelo que inferimos se aproximar do valor da liberdade; enquanto a bondade parece corresponder, pela escolha semântica impiedosa, a toda manifestação humana de estagnação, artificialidade e convencionalismo.

Em outro momento, quando em contato com a “mulher da voz”, Joana contrapõe o conhecimento, a experiência da vida desenvolvida em reflexões abstratas, em teoria, e a ação de viver, a experiência da vida enquanto práxis: “Mas de que valia qualquer raciocínio... Se se subisse ao ponto de entendê-la [a vida], sem enlouquecer no entanto, não se poderia conservar o conhecimento como conhecimento mas transformá-lo-iam em atitude, em atitude de vida,

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 63.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 19-20.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 19.

único modo de possuí-lo e exprimi-lo integralmente. [...] Eram tão pobres os caminhos da ação”³⁰⁹.

Joana desejava viver plenamente, sentia “falta de vida”. Porém, para isso seria exigido dela que abandonasse sua habitual posição reflexiva sobre a vida? Essa questão atormenta a heroína que vive essa dicotomia entre teoria e práxis. Compara-se à “mulher da voz” que, a seu ver, vive plenamente, com sorriso sereno nos lábios, por não se deter em pensar que vive:

Teve um rápido movimento com a cabeça, impaciente. Pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: “A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente.” Verdade ou mentira? Mas de certo modo, vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente³¹⁰.

A sua mente perscrutadora, que busca apreender o “núcleo de cada coisa”, é o que a move em sua trajetória maior de aprendizado, para além do fato de ser mulher ou de ser humana. Trata-se de algo além do que a educação formal pode fornecer e que podia exercitar naturalmente na adolescência, quando visitava o professor, mas que havia sido interrompido por vontade própria quando, em dado momento ao se tornar uma jovem mulher, havia se proposto viver a experiência do amor tal qual um exercício, como já vimos. Quando abandona Otávio, a heroína retoma o hábito que tanto incomodava o marido:

[...] ela gostava de pensar alto, de desenvolver um raciocínio sem plano, seguindo-se apenas. Às vezes mesmo, por puro prazer, inventava reflexões: se uma pedra cai, essa pedra existe, houve uma força que fez com que ela caísse, um lugar de onde ela caiu, um lugar onde ela caiu, um lugar por onde ela caiu - **acho que nada escapou à natureza do fato, a não ser o próprio mistério do fato**³¹¹. (grifo nosso)

Para Joana, torna-se cada vez mais claro que o seu modo de “viver” é indissociável do gesto de se acercar do “mistério do fato”. Finalmente, em outro momento de reflexão, ela formula a concepção do mundo a partir desse olhar curioso, apropriando-se da expressão bíblica “no início era o verbo” que no Fausto goethiano foi transcriado como “no início era a ação”³¹². Vejamos como a nossa heroína concebe o seu ponto de partida:

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 78.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

³¹¹ *Ibidem*, p. 94.

³¹² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Jenny Klabin Segall (trad.). São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 131.

No início de toda sua construção é “porquê”. A curiosidade, o devaneio, a imaginação – eis o que formou o mundo moderno. Seguindo a inspiração, misturou ingredientes, criou combinações. Sua tragédia: ter que se alimentar com elas. Confiou em que pudesse imaginar numa vida e encontrar-se noutra, aparte. [...] Não se pode pensar impunemente³¹³. (grifo nosso)

Por fim, Gilda de Mello e Souza complementa que a escrita clariceana se coloca um outro desafio que é o da apreensão do fugaz instante por meio de palavras. A estudiosa vê uma certa obsessão da escritora em “apreender o instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de atos; mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, num ‘vertiginoso relance’”³¹⁴. Em nosso entendimento, a vontade de capturar o instante deve-se justamente à profunda consciência sobre o perecimento da vida, que traz em seu bojo o germe da destruição. Talvez por esse motivo, os capítulos em *Perto do coração selvagem* foram compostos como círculos fechados: encerra-se num capítulo toda a significância de um instante para então partir, seguir em frente para outros instantes.

Em meio a esses aprendizados sobre a vida e a morte, para além dos constrangimentos “civilizatórios” na casa da tia e no internato, das experiências de identificação e comparação em relação a outras mulheres e da vida ao lado de Otávio, como sua esposa, foi se desenvolvendo uma visão de mundo inspirada na filosofia espinosana³¹⁵, conforme já acenamos em nosso estudo. No romance, temos acesso a anotações de Otávio sobre o pensamento do filósofo holandês e sabemos que Joana leu o livro de Espinosa pela reação do marido. Segue abaixo o fragmento anotado de Otávio:

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 – ou reconhecer um erro, corrigindo-o – o que, mais do que uma bondade ou 'prova de caráter', significa ter errado. – Nem o entendimento nem a vontade pertencem à natureza de Deus, diz Espinosa³¹⁶.

O termo “milagre” aparece aqui novamente e demonstra como essa noção de um Deus não-humanizado é caro para a autora. A concessão de milagres suporia a parcialidade de Deus, a injustiça. Em outro trecho, mencionado anteriormente, Joana associa a impossibilidade do milagre com a matemática e anota num papel: “A beleza das palavras: natureza abstrata de

³¹³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 122.

³¹⁴ MELLO E SOUZA, Gilda de. "O vertiginoso relance". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, p. 98.

³¹⁵ É sabido que Clarice Lispector lia Espinosa durante a elaboração de seu primeiro romance, pois havia em sua biblioteca uma antologia francesa do filósofo holandês, acompanhada de anotação com a data de 14 de fevereiro de 1941, inscrita à mão. MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. José Geraldo Couto (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 197.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 124.

Deus. É como ouvir Bach”. Tal qual na dedicatória de *A hora da estrela*, a autora associa Deus abstrato com a apreciação estética das palavras e as cores neutras de Bach.

Para compreendermos melhor a que ponto a autora se aproveita do pensamento espinosano para estruturar as reflexões e o amadurecimento moral de Joana, leiamos um excerto do ensaio “Clarice e Espinosa: batidas (des)ordenadas entre dois corações”, de Luís César Oliva e de Henrique Piccinato Xavier, do grupo de estudos espinosanos da USP:

Espinosa é, de fato, um filósofo racionalista e sua *Ética* é precisamente demonstrada em ordem geométrica, porém, como vimos, ele é um dos raríssimos filósofos seiscentistas que concebe a positividade da imaginação e, sem dúvida, a utiliza no interior do próprio livro; e algo do gênero também pode ser dito em relação à experiência intuitiva. A experiência de ter a certeza de algo, ainda que não se recorra às noções comuns da razão para se chegar a esta certeza. E justamente por ser uma experiência, a intuição de certo modo se aproxima da experiência imaginária, na medida em que, para Espinosa, ambas lidam com singularidades, a imaginação com uma experiência vaga de singularidades, e a intuição com a experiência intelectual de essências singulares. Neste sentido, podemos dizer que com Espinosa não precisamos negar a experiência das intuições de Joana e ou Clarice³¹⁷.

À luz do pensamento espinosano, torna-se mais claro em que medida Joana se afastava de uma moralidade judaico-cristã tradicional, tornada mera convenção social acrítica exemplificada pelos tios. Rememoremos aqui duas cenas marcantes do romance em que Joana desafia os valores morais e contempla, impassível, a reação das pessoas – ela coloca tudo à prova na base das experiências e, nesse ponto, vivencia na práxis o que consta na teoria, diferentemente de Otávio, sempre livresco.

Na cena do velho que reivindicava empatia, desejo de ser tratado como um “coitadinho”, Joana não tolerou a intromissão de mãos alheias invisíveis invadindo seu universo pessoal de vivências/sentimentos, interpretada como tentativa de manipulação de seu comportamento moral. Outra cena que merece ser lembrada é a do furto do livro, também já mencionado no presente estudo quando tratamos do relacionamento entre Joana e a tia. Na ocasião, a heroína passa ser chamada de “víbora”. Em ambas as cenas, pela perspectiva das personagens, sabemos que Joana não sente remorsos pelo que faz. Cada ação é experimentada em sua singularidade, sem o julgamento apriorístico moral. Em última análise, a ausência do sentimento de culpa garante-lhe a liberdade e a segurança que tanto fascinavam Otávio e que tanto lhe causavam inveja.

Ainda sobre a liberdade de Joana, associada a seu modo singular de ver o mundo, trazemos à baila os versos que o pai lhe fizera para brincar, lembrados já em idade adulta:

³¹⁷ OLIVA, Luís César & XAVIER, Henrique Piccinato. “Clarice e Espinosa: batidas (des)ordenadas entre dois corações”. In: *Santa Barbara Portuguese Studies*. Volume 2: A presença de Espinosa nas culturas de língua portuguesa, 2017. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/2>. Acesso em: 16 jul. 2022.

Margarida a Violeta conhecia,
uma era cega, uma bem louca vivia,
a cega sabia o que a doida dizia
e terminou vendo o que ninguém mais via...³¹⁸

A associação da cegueira com a sabedoria e o poder de vaticinar é antiga na tradição literária ocidental, como se sabe. Nesses versos em tom de cantiga infantil, temos justamente a presença da cega que, ao ouvir a doida – aqui interpretada como figura alegórica da ausência de preconceções e de restrições à mente³¹⁹ –, podia ver “o que ninguém mais via”, ou seja, tinha livre acesso a verdades insondáveis.

Em nossa leitura, todos os veios em que correm os questionamentos e percepções de Joana sobre a moralidade ao longo de sua trajetória de aprendizado ligam-se intimamente com o ato da criação ficcional, munindo-a de sensibilidade única e irrestrita para captar e trabalhar as impressões do mundo externo, exprimindo-as conforme dita sua subjetividade.

4.6 A decisão de partir: rumo à liberdade criativa

Para Roberto Schwarz³²⁰, a única passagem débil do romance seria a viagem de Joana, na parte final – justificada por uma longínqua herança pecuniária paterna –, apresentada como nexos externo que liga os episódios, pois retira toda a força que vinha sendo anunciada e construída justamente na falta de nexos. Embora essa crítica seja compreensível, não podemos ignorar o fato de que a partida pôde ser viabilizada graças a recursos financeiros, lembrando aqui as considerações de ordem pragmática de Virginia Woolf sobre a independência econômica como requisito para que a mulher pudesse trilhar seu caminho como escritora. Caso contrário, a heroína continuaria agrilhoadada a Otávio ou dependente da benevolência de parentes. Poderia simplesmente trabalhar para ganhar dinheiro, mas teria um emprego digno? Uma remuneração suficiente? Seu tempo e energia não seriam totalmente consumidos? Enfim, o dinheiro se fazia necessário para poder se arriscar, para poder partir. Eis que chega o momento da viagem, elemento de grande relevância no romance de formação, conforme já assinalamos tantas vezes.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

³¹⁹ Como dizia Michel Foucault: “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano.” FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (1972), p. 16.

³²⁰ SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”, *op. cit.*, p. 55.

Em dado momento, os pensamentos de Joana se concentram em analisar sua situação: após sentir-se saturada da experiência de mulher casada e da possibilidade de amar um homem, passa a examinar os desdobramentos dessa condição, ouvindo-se novamente. Os sentimentos de interrupção e de aprisionamento se confirmam, perturbando a heroína cada vez mais: “O sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula”³²¹.

Como vimos anteriormente, a heroína constata que a felicidade enquanto mulher comprometida a um homem a afasta da humanidade, pois de algum modo essa condição tira-lhe a liberdade para desenvolver seus pensamentos, impedindo-a de se desenvolver plenamente em sua singularidade:

Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que derretessem. E 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 escorrerem³²². (grifo nosso)

A condição de casada parecia-lhe ser a causa do sufocamento, assim passou a direcionar sentimentos de raiva à figura de Otávio:

A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: **saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade. Só raras vezes agora, numa rápida fugida, conseguia sentir. Isso: a culpa era dele.** Como não descobrira antes? – perguntou-se vitoriosa. **Ele roubava-lhe tudo, tudo.** E como a frase ainda fosse fraca, pensou com intensidade, os olhos fechados: tudo! Sentiu-se melhor, pensou com mais nitidez³²³. (grifos nossos)

Perguntamo-nos o porquê de Joana sentir-se assim em relação ao marido, se não poderia ser outra a razão desse sentimento de impotência. A história de Joana representa a mulher em tempos de transição, em que se elabora cada vez mais sua independência em relação à figura masculina. Simone de Beauvoir, na abertura de sua obra *O segundo sexo*, publicada em 1949, portanto cinco anos mais tarde que *Perto do coração selvagem*, coloca em termos lúcidos as questões que estão sendo esteticamente representadas na formação da heroína de Clarice Lispector:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, **descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro**. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as

³²¹ *Ibidem*, p. 109.

³²² *Ibidem*, p. 109.

³²³ *Ibidem*, p. 108.

exigências de uma situação que a constitui como inessencial. **Como pode um ser humano realizar-se dentro da condição feminina? Que caminhos lhe são abertos?** Quais conduzem a um beco sem saída? Como encontrar a independência no seio da dependência? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar?³²⁴ (grifos nossos)

Ao buscar afirmar-se como sujeito ativo de sua consciência, a heroína esbarra em um mundo em que historicamente impera o olhar masculino que apreende a mulher como “Outro”, como alteridade, objeto passivo. A própria cultura judaico-cristã, predominante em nosso mundo ocidental, endossa tal visão, haja vista que o primeiro livro bíblico concebe a criação da mulher a partir da costela de Adão para fazer-lhe companhia³²⁵, assinalando a relação de dependência.

Ao decidir abandonar o marido, a nossa heroína ensaia, portanto, uma ruptura em relação a essa arcaica concepção da mulher: “Vou deixá-lo, achou num primeiro pensamento, sem antecedentes. Abriu os olhos, à espreita de si mesma. Sabia que desse pensamento poderiam vir consequências. [...] Vou deixá-lo, repetiu-se e dessa vez do pensamento partiam pequenos filamentos prendendo-o a si mesma”³²⁶. Enquanto Joana estava com esses pensamentos severos em mente, Otávio nada percebia, simplesmente continuava a brincar com seu papel de marido, chamando-a para esse mesmo jogo:

— Muito bem. Agora a senhora faça o favor de se aproximar e encostar a cabeça nesse valoroso peito, porque estou precisando disso.
Então, ele... Era assim? Esperava que Otávio visse sua atitude, adivinhasse sua resolução de não se mover da cadeira. Ele, no entanto, como sempre, nada adivinhava e justamente nos momentos em que deveria olhar, distraía-se com qualquer coisa. Nem olhava para Joana, estava certo de que ela viria? Riu um mau sorriso, pensando como ele se enganara e quantos pensamentos ela tivera sem que ele pudesse imaginar sequer. Sim, por que adiar?³²⁷

O sentimento de piedade, que Joana sentia desde a infância em relação às “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, sobrevinha-lhe mesmo adulta. Assim foi que exagerara certa vez na gorjeta a um garçom, ao imaginar que este vivia a vida sem pensar em sua mortalidade, que um carro poderia de uma hora para outra aniquilá-lo, como foi o fim de Macabeia no último romance de Clarice Lispector. A piedade fazia com que Joana adiasse o momento de anunciar a Otávio sua decisão de abandoná-lo:

³²⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Sergio Milliet (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970, p. 23.

³²⁵ Bíblia. Português. *Bíblia sagrada*. Ludovico Garmus (trad.) São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Gênesis, capítulo 2, versículo 23: “E o ser humano exclamou: ‘Desta vez sim, é osso dos meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada mulher porque foi tirada do homem’”.

³²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 109.

³²⁷ *Ibidem*, pp. 110-111.

Agora sua piedade abrangia-a também e ela via os dois juntos, coitados e infantis. Os dois iam morrer, esse mesmo homem que batera com os dedos nos dentes, num movimento tão vivo. Ela mesma, com o topo da escadaria e toda a sua capacidade de querer sentir. As coisas principais assaltavam-na em quaisquer momentos, também nos vazios, enchendo-os de significados. Quantas vezes não dera uma gorjeta exagerada ao garçom só porque se lembrara de que ele ia morrer e não o sabia³²⁸.

A heroína chega a um ponto crucial: se para Wilhelm Meister, do romance paradigmático goethiano, o mundo se abre a partir do momento em que ele decide afastar-se da casa paterna definitivamente, para Joana essa ruptura é em relação à vida tanto na companhia do marido quanto do amante, e decide afastar-se definitivamente para lançar-se ao mundo enquanto ser singular. Tanto no caso de Wilhelm quanto no de Joana, a sociedade lhes lança um olhar de censura, de certa forma marginalizando-os. Assim, quando Wilhelm se distancia do lar burguês e envia um retrato seu à família, seu cunhado Werner o compara com a figura de um arlequim: “aquele jovem senhor com o pescoço livre, o peito seminu, uma grande gorjeira, cabelo solto, chapéu redondo, colete curto e calças compridas e largas”³²⁹. Joana, quando se deixa ser livre quanto a seus pensamentos e julgamentos morais, é chamada de “víbora” por sua tia e, mais tarde, também julgada por Otávio.

Enfim, com que chave podemos compreender a partida de Joana? Estaria a autora indicando o aniquilamento da protagonista feminina, fracassada no casamento e na vida amorosa, condenada a vagar sem rumo? Cristina Pinto nos informa sobre exemplos de romances cuja protagonista feminina encontrou um desfecho negativo, seja por meio do suicídio ou do isolamento pela loucura³³⁰. No caso da protagonista clariceana, no entanto, o final da narrativa não marca o fim de sua trajetória. Quando Álvaro Lins disse “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”³³¹ não deixa de estar certo em sua observação, pois *Perto do coração selvagem* não apresenta ao seu final o desfecho da trajetória de Joana, justamente por se tratar de um processo em contínuo desenvolvimento.

A necessidade de partir é desencadeada, primeiramente, pela religação de Joana à narrativa iniciada em sua infância. O narrador flagra esse momento epifânico em que toda a riqueza afetiva da infância brota da memória involuntária de Joana, orientada por elementos sensoriais há muito enterrados em sua mente. Há algo de essencial que Joana recupera nesse momento, imprescindível na retomada da caminhada solitária de sua *Bildung*, que seria sua subjetividade capaz de desenvolver-se livre e autonomamente:

³²⁸ *Ibidem*, p. 111.

³²⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, *op. cit.*, p. 478.

³³⁰ PINTO, Cristina. O Bildungsroman feminino, *op. cit.* p. 18.

³³¹ LINS, Álvaro. "A experiência incompleta: Clarice Lispector", *op. cit.*, p. 189.

De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu, abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin...dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas... **Deus, o que era aquilo senão ela mesma? mas quando? não, sempre...** [.....] Como se tudo participasse da mesma loucura, ouviu subitamente um galo próximo lançar seu grito violento e solitário. Mas não é de madrugada, disse trêmula, alisando a testa fria... O galo não sabia que ia morrer! O galo não sabia que ia morrer! **Sim, sim: papai, que é que eu faço?** Ah, perdera o compasso de um minueto... Sim... o relógio batera tin-dlen, **ela erguera-se na ponta dos pés e o mundo girara muito mais leve naquele momento**³³². (grifos nossos)

A partida assinala também o momento em que Joana está amadurecida em relação a sua condição feminina, tendo trilhado o caminho de aprendizado como mulher, isto é, tomado conhecimento do universo psicológico feminino no encontro com outras mulheres, sempre mantendo o olhar analítico fixado sobre si mesma. No entanto, o fato de ser mulher ainda a faz conscientemente hesitar: “Mas a grade do portão era feita por homens; e lá estava brilhando sob o sol. Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher”³³³. Seria este o ponto de virada de Joana em relação às protagonistas que se aniquilaram diante do mundo feito por homens, conforme acompanhamos nas palavras da heroína:

Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. **Porque... na verdade, onde estava a morte dentro dela?** – indagou-se devagar, com astúcia. Dilatou os olhos, ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se – ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! – procurando-se. [.....] Pois ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo. Não morreria. Tão fácil. Estendeu as mãos sem saber o que fazer delas, depois que sabia. Talvez alisar-se, beijar-se, cheia de curiosidade e de gratidão reconhecer-se³³⁴. (grifos nossos)

Joana está pronta para lançar-se ao mundo, depois de afastar-se do marido e do amante. Em outras palavras, depois de desvencilhar-se da “prosa da efetividade”, decide arriscar-se a viver sob a égide da “poesia do coração”, afastando de si o estado de estagnação (“não viver”, que guarda o valor do “mau”). Certamente, a concepção moral singular que foi maturando em seus anos de aprendizado, de inspiração espinosana, contribui significativamente para impulsioná-la. Uma vez assumida a inclinação manifesta desde a infância, de inventora de histórias, Joana decide partir (“não fugir, mas ir”³³⁵), seguir em frente: “Caminhava para frente,

³³² LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 189.

³³³ *Ibidem*, p. 191

³³⁴ *Ibidem*, p. 191

³³⁵ *Ibidem*, p. 196

sempre para a frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos”³³⁶. O romance chega às páginas finais, marcado por esse processo pulsante do aprendizado que a nosso ver faz reverberar um elemento essencial do *Bildungsroman*, como diz Gerhard (apud Maas): é o “impulso para a autoformação, que atuando sobre o herói desde a juventude, move-o para adiante”³³⁷.

5. *Um retrato do artista quando jovem à luz do Bildungsroman*

No romance de estreia de James Joyce, *A portrait of the artist as a young man* (Um retrato do artista quando jovem) acompanhamos a história dos anos de infância e juventude de Stephen Dedalus, nascido e criado na Irlanda. Sabemos se tratar da história de um artista, por conta do título da obra que já estabelece um pacto nesse sentido, criando-se tal expectativa.

Ao propor a leitura à luz do *Bildungsroman*, observaremos como a narrativa se estrutura harmonicamente ao longo da trajetória formativa do herói, permitindo voos mais livres nos procedimentos estilísticos e, com isso, resultando na pintura de um retrato verdadeiramente revelador e artisticamente significativo aos olhos de James Joyce. Assim como na tela pintada com mestria mal notamos onde uma cor se transforma “naturalmente” em outra ou, na composição musical, como uma passagem se harmoniza com outra, sem ferir os ouvidos, também nesse romance forma e conteúdo figuram, a nosso ver, de modo indissolúvel. Fixado o foco narrativo na consciência do protagonista, artista em formação, o leitor terá acesso ao mundo externo mediado pelas impressões singulares e fragmentadas, isto é, segundo uma perspectiva interna. Para maximizar o efeito hiper-realista, o autor emprega expedientes como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência, havendo também vez para recitação de versos, diálogos filosóficos e imagens líricas evocadas subitamente (epifanias).

Desse modo, propomos contemplar em *A portrait of the artist as a young man* um retrato de uma poética em formação. A história do processo formativo de Stephen Dedalus, *alter ego* de James Joyce, materializa uma aguda e bela autorreflexão sobre as origens, as motivações e o modo de ser do artista. Em outras palavras, como uma espécie de gesto metalinguístico, que desencadeia um efeito *mise en abyme*, a vivência do artista, narrada por um artista, transmuta-se, por meio do artifício, em arte que se sustenta por si só.

Encontramos aqui preciosas reflexões sobre a arte, o artista e o fazer artístico, inclusive,

³³⁶ *Ibidem*, p. 62

³³⁷ MAAS, Wilma Patrícia. O cânone mínimo, op. cit., p. 49-50.

questões elaboradas por Stephen são respondidas na prática através da fatura de outras obras, como por exemplo quando ele questiona: “Será que o esterco, uma criança ou um piolho podem ser uma obra de arte? Se não, por que não?”³³⁸ Mais tarde, *Ulysses* (1922), a obra monumental de Joyce, comprova que estava certo: pode-se fazer arte com esterco ou qualquer matéria infame³³⁹ que seja – daí ter feito da “ilha miserável e desgraçada” matéria de sua arte e cá lemos a história das origens daquele que, fora de sua terra natal, engendrou na forja de sua alma, como Criador, a consciência incriada da raça irlandesa.

É sabido que o romance abarca outros temas relevantes, tais como a questão política irlandesa, a identidade cultural e o nacionalismo fenianos, a língua inglesa como língua do colonizador entre outros que deixarão de ser abordados por questões de escopo da pesquisa.

5.1. Um romance autobiográfico de James Joyce: a formação do espírito de um jovem artista

Muitos conhecem a resposta de Joyce quando lhe perguntavam em que momento retornaria de seu autoexílio, na Europa continental, à Irlanda: “*Have I ever left it?*”³⁴⁰ Para cumprir a tarefa do romancista que se quer manter realista, o escritor irlandês, desde o seu romance inaugural, *Um retrato do artista quando jovem* (1916), utilizou-se de elementos retirados de sua própria realidade vivenciada, de sua própria biografia. Escreveu, com base nesse material, um romance autobiográfico, obra ficcional, e não um relato biográfico – repisemos bem. Quando partiu de Dublin, levou-a consigo e representou-a em suas obras.

Antes mesmo da escrita de *Stephen Hero*³⁴¹, que é a versão predecessora do romance, porém muito mais extensa e com composição formal mais linear e simplificada, houve outro texto que se intitula *A portrait of the artist* (1904). Tratava-se de um esquema escrito por Joyce, já esboçando alguns temas centrais e frases epifânicas, recusado pelo editor de uma então nova revista irlandesa, *Dana*, sob a justificativa de não poder publicar algo que não era exatamente

³³⁸ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2016, p. 262. Para o presente estudo, foi utilizada como referência a tradução de Caetano W. Galindo, pelo cuidado em transcriber, na medida do possível, o estilo joyceano. Há outras traduções de boa qualidade, como a de Bernardina da Silveira Pinheiro (Objetiva, 2006).

³³⁹ Por exemplo, entre acontecimentos banais ou escatológicos relacionados a um dos protagonistas de *Ulysses*, Bloom, citamos: quando ele se esquece do sabonete no bolso traseiro da calça ou quando contempla os atributos físicos da estátua, especificamente a parte traseira.

³⁴⁰ “E alguma vez a [Irlanda] deixei?” (tradução nossa). Cf. BEJA, Morris. “The curve of an emotion: the years of the *Portrait*, 1904–1914”. In: _____. *James Joyce*. Londres: Palgrave Macmillan, 1992, p. 44 (Macmillan Literary Lives).

³⁴¹ Publicado apenas postumamente, em 1944.

compreensível³⁴², explica Morris Beja. Logo no início do referido texto, compartilha Joyce uma informação importante: um retrato não poderia ser nada além da observação da curva de uma emoção³⁴³ – olhos do presente que observam o passado. De um lado, a verdade da memória e dos sentimentos desse olhar do presente sobre o passado; de outro lado, a verdade material referente ao conteúdo biográfico objetivo, tanto da vida pessoal do autor quanto da vida de uma cidade chamada Dublin e de pessoas que a habitavam, dublinenses – conforme já se disse.

De acordo com essa premissa, o que ele poderia esboçar aos leitores como retrato, como forma artisticamente construída, autônoma e organizada? Um verdadeiro retrato dos anos de infância e adolescência transformados em ficção sob a forma da trajetória de formação de Stephen Dedalus, que, desde a mais tenra idade, já portava uma sensibilidade aguçada pelas palavras, imagens literárias, cadências de frases. Trata-se do mesmo Stephen Dedalus que aparece, já adulto, em *Ulysses*, uma personagem *viva*; nessa obra-prima, Joyce brinca com a ideia do romance de formação e cita Goethe, quando o bibliotecário quacre apresenta-nos, com as seguintes palavras, o jovem intelectual que iniciará a palestra:

E nós temos, ou acaso não teremos, aquelas inestimáveis páginas do *Wilhelm Meister*? Um grande poeta falando de um grande poeta irmão. Uma alma hesitante pegando em armas contra um mar de problemas, dilacerada por dúvidas conflitantes, como se vê na vida real. [...] O belo sonhador inócuo que fracassa diante do duro real. Sente-se sempre serem tão verazes os juízos de Goethe. Verazes em uma análise mais ampla³⁴⁴.

Quando o pintor esboça seu autorretrato, desafia-se a se observar e a escolher os traços a delinear, o jogo de luz sob o qual suas feições serão reveladas, a angulação, o enquadramento, enfim, trabalha a composição em que ele mesmo figurará. Lá as partes estarão intencionalmente organizadas, de modo que cada parte se relacione de forma singular com as demais. Sabe-se, portanto, que são inúmeros os fatores que estão envolvidos, impondo ao artista o desafio da máxima expressão dentro dos limites da representação. No caso do retrato figurativo, a obra será recepcionada por um único golpe de olhar, como já apontou o conhecido estudo de G. E.

³⁴² BEJA, Morris. "The curve of an emotion", op. cit., p. 40.

³⁴³ No original, lê-se: "*The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron memorial aspect. [...] But for such as these a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion.*" SCHOLLES, Robert; KAIN, Richard M (orgs.). *The workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for A portrait of the artist as a young man*. Illinois: Northwestern University Press, 1965, p. 60. Disponível em: <https://search.library.wisc.edu/digital/AUZQHZR3UF5SXK9B>. Acesso em: 16 jul. 2022.

³⁴⁴ JOYCE, James. *Ulysses*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012, p. 336.

Lessing³⁴⁵, pois não dispõe do compasso temporal a seu favor, como é o caso da música ou da literatura – e, hoje em dia, da obra audiovisual. Enfim, não há, via de regra, condições materiais para desenvolver uma narrativa e, assim, a aposta se concentra na impressão imediata que causa no espectador. Olhando-se no espelho, pintará o que consegue representar naquele momento, um registro pictorial estático, portanto. E, nesse ponto, o romance joyceano diferirá, pois o artista realiza o retrato com olhar retrospectivo, já que não compartilha do momento presente representado na obra. Ademais, conforme anotação que conclui a obra, temos notícia de que fora escrita ao longo de dez anos:

Dublin, 1904
Trieste, 1914

Retomemos agora estes dados: estamos diante de uma obra que se anuncia como retrato, pintado segundo um olhar retrospectivo, cujo autor não vive o momento presente representado no retrato, que corresponde ao da juventude do retratado. No mínimo, causa-nos vertigem essa combinação de fatores. Um retrato que se atribui a prerrogativa de se desenvolver ao longo de um romance – com a incorporação da dimensão temporal; evidentemente, estamos diante de um caso excêntrico que desafia os limites entre os tipos de produção artística. O crítico canadense Hugh Kenner se sentiu obrigado a reconsiderar um ensaio que havia escrito, intitulado “*The Portrait in perspective*”, pois se convencera de que as analogias referentes à perspectiva eram inaplicáveis:

*The laws of perspective place painter and subject in an exact geometrical relation to one another, in space and by analogy in time; but here they are both of them moving, one twice as fast as the Other. The Portrait may well be the first piece of cubism in the history of art*³⁴⁶.

Nesse romance cubista de Joyce – adotando-se a percepção de Kenner –, encontramos a história de uma trajetória formativa, como o próprio título já revela: são as circunstâncias em que pouco a pouco desabrocha uma consciência artística, desde os primeiros anos de vida. Na leitura que propomos, o vir a ser artista foi escolhido como linha mestra de organização de sentido para cada acontecimento, do mais aparentemente trivial ao mais retumbante, que

³⁴⁵ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Mario Seligmann-Silva (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2011.

³⁴⁶ KENNER, Hugh. “Joyce’s portrait – a reconsideration”. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man: authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. John Paul Riquelme (org.). Nova York: W.W. Norton & Company, 2007, p. 350: “As leis da perspectiva colocam pintor e sujeito numa relação geométrica exata um em relação ao outro, no espaço e, por analogia, no tempo; mas aqui ambos se movem, um duas vezes mais rápido que o outro. O *Retrato* pode muito bem ser a primeira obra de cubismo na história da arte” (tradução nossa).

compõe o amálgama que é a história de uma vida nos seus anos de juventude: a vivência dentro de um seio familiar em decadência financeira; o ambiente escolar de doutrina e de princípios morais católicos rígidos; a alfabetização e a instrução na língua inglesa, na verdade, estrangeira; a admiração/comiseração em relação aos mentores, sacerdotes austeros e sem brilho; o contato com questões nacionalistas; a descoberta dos prazeres sensuais e do amor; as amizades; a solidão.

5.2. Particularidades formais em *Um retrato do artista quando jovem*

Já dissemos anteriormente que o romance de Joyce emprega recursos estilísticos modernos; porém, em grau mais sofisticado ainda, a narrativa parece mimetizar, no estilo da linguagem, a progressão do desenvolvimento do herói, de modo que a forma do romance encarna, em certa medida, o processo formativo em andamento. Sob essa perspectiva, descrevemos a seguir, em linhas gerais, todo o movimento narrativo do romance, destacando para cada parte um trecho exemplificativo:

- a) Abertura do romance: testemunhamos os pensamentos infantis de Stephen que se via embalado por canções e incitado pelos adultos a tornar-se um obediente cristão (parte I); anos de ingenuidade no Clongowes, internato jesuíta de grande prestígio social.

Era uma vez, e foi muito bom dessa vez que a vaquinha mumu veio descendo a rua e não é que essa vaquinha mumu que vinha descendo a rua me encontra um menino bem fofo chamado Pitoco...³⁴⁷

- b) A narrativa perde a cintilância ingênua e ganha cores mais sombrias, com a falência progressiva da situação financeira dos Dedalus. Stephen, tornado receoso bolsista de Belvedere e de orgulho e sensibilidade feridos, conscientiza-se do abismo entre ele e outras pessoas (parte II).

As letras talhadas na madeira manchada da carteira o encaravam, rindo-se de sua fraqueza corpórea e de seus vãos entusiasmos e fazendo ele se detestar por suas próprias orgias loucas e imundas. A saliva que tinha na garganta ficou azeda e nojenta de engolir e a leve náusea subia-lhe ao cérebro de modo que por um momento ele fechou os olhos e andou nas trevas³⁴⁸.

- c) Stephen experiencia as urgências do corpo púbere e, após mentalizar a visão do Inferno, confessa-se e mortifica corpo e alma – é marcante a descrição infernal sinestésica que nos é apresentada. Na sequência, o modo como são relatados os

³⁴⁷ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*, op. cit., p. 19.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 117.

movimentos mais sutis da consciência durante os exercícios espirituais lembram a franqueza de um relato confessional (parte III).

Como Deus ainda não tinha decretado sua morte? A leprosa companhia de seus pecados já o cercava mais perto, respirando em cima dele, curvando-se sobre ele de todos os lados³⁴⁹.

- d) Stephen renega a vocação religiosa e aceita a vocação para a mundana e engenhosa vida artística (parte IV) – sente-se nas afirmações de Stephen o frescor do mar invadindo a alma, nas frases curtas e exclamativas coloca-se um basta à opressão sofrida pelas expectativas dos outros sobre si.

Era o chamado da vida para sua alma, e não a grosseira voz baça do mundo de deveres, desesperos, não a voz desumana que o chamava para o pálido serviço do altar. Um instante de voo ensandecido o libertara, e o grito de triunfo que seus lábios continham fendeu-lhe o cérebro³⁵⁰.

- e) Miscelânea de temas, retomando as partes anteriores, com grande quantidade de pessoas e diálogos. Destacam-se cenas da família Dedalus, o diálogo com o decano de estudos, cenas da vida estudantil na universidade, o eloquente diálogo com Lynch sobre conceitos de Estética (como o belo ou a teoria dos gêneros), a composição da villanelle e os sentimentos amorosos de Stephen, o diálogo com Cranly sobre renegação da fé religiosa e sobre o amor maternal, por fim o desfecho do enredo com o diário e a partida. Ouve-se aqui muito a voz de Stephen e a polifonia de outras vozes, além da intercalação ou sobreposição de elementos banais ou vulgares do cotidiano com matéria lírica, de registro mais elevado, que fazem antever um pouco dos expedientes que serão profusos em *Ulysses* (parte V).

– Estática, portanto – disse Stephen. – Platão, acredito eu, disse que a beleza é o esplendor da verdade. Não acho que isso queira dizer alguma coisa, mas o verdadeiro e o belo são relacionados. A verdade é contemplada pelo intelecto que é apaziguado pelas relações mais satisfatórias do sensível³⁵¹.

Assim, em cada uma das partes da obra, há uma singularidade estilística que denota a intenção autoral de especificar e potencializar a percepção dos leitores sobre cada momento significativo vivenciado pelo herói. Do contrário, Joyce poderia se dar por satisfeito com *Stephen Hero* – o que, felizmente, não ocorreu.

Após o despertar epifânico para a vocação artística na parte 4, começa a se preparar o desfecho da trajetória formativa do herói, recuperando-se aqui a carga simbólica de seu

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 169.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 207.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 255.

mitológico sobrenome *Dedalus*, personagem que fugiu da ilha de Creta graças às engenhosas asas que criou.

Agora, voltemos novamente a atenção especificamente à extensa parte 5, a qual nos apresenta a fase mais madura de Stephen que presenciamos no romance: “nós estamos num mundo mental”³⁵², como ele mesmo diz. Principalmente nos diálogos, emprega uma forma que se aproxima do romance de ideias ou dos diálogos filosóficos da Antiguidade Clássica, como os de Platão, muito apropriada para a exposição conceitual e, no fundo, para sustentar uma tese por meio da dialética encenada. Pelo diálogo, Joyce expõe os conceitos que fervilham na mente de um Stephen que já se reconhece como artista e que se sabe preso nas “redes”:

— A alma nasce – ele disse vagamente – primeiro naqueles momentos de que eu te falei. Ela tem um parto lento e negro, mais misterioso que o do corpo. Quando a alma de um homem nasce nesta terra, ela encontra redes lançadas para impedir seu voo. Você me fala de **nacionalidade, língua, religião. E vou tentar voar e escapar dessas redes**³⁵³. (grifo nosso)

A parte 5 causou estranhamento a Moretti, chegando a concluir que teria sido uma falha formal necessária³⁵⁴. Isso porque, a seu ver, após o clímax atingido na parte 4, a mistura de conteúdos e o estilo narrativo refreado lhe parecem destoar da estrutura da obra, dando a impressão de parte desnecessária. Já Riquelme apresenta-nos outro ponto de vista: a última parte retoma o romance como um todo, desfechando-o. Para ele, a estrutura do romance pode ser dividida em três grandes unidades: a primeira unidade abarca as partes 1, 2 e 3, a segunda unidade, a parte 4 e, a terceira unidade, a parte 5 que, por sua vez, aninha e retoma todas as partes. Assim, não descarta a parte V como organicamente constituinte da obra como um todo, conferindo-lhe uma estrutura rítmica³⁵⁵.

5.3. A *Bildung* religiosa de Stephen: a vocação transgressora

Sabe-se pelo que já abordamos anteriormente que, no caso de Bela Alma, do romance goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, permanecer na *Bildung* feminina – entendida como a aquisição de habilidades para cumprir o papel social reservado a uma nobre dama, na Alemanha de fins do século XVII – significava abdicar para sempre de sua liberdade.

³⁵² *Ibidem*, p. 252.

³⁵³ *Ibidem*, p. 249.

³⁵⁴ MORETTI, Franco. O romance de formação, *oop. cit.*, p. 365.

³⁵⁵ John Riquelme, organizador da edição crítica em inglês de que nos utilizamos, propõe uma estrutura rítmica para a narrativa. JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*: authoritative text, background and context, criticism. John Paul Riquelme (org). Nova York: W.W. Norton & Company Inc., 2007, pp. 307-309.

Tal circunstância foi decisiva para que trilhasse o caminho da *Bildung* religiosa, pois assim garantiria ao menos sua integridade espiritual, intelectual e moral.

São outras as circunstâncias que se afiguram na *Bildung* religiosa de Stephen. Mais que mero obstáculo a seu desenvolvimento pleno, compreendemos que se trata de uma caminhada percorrida desde a infância, sendo elemento estruturante da formação de sua subjetividade, e determinando, assim, o modo como se relaciona consigo e com o mundo externo, sobretudo quanto à carga simbólica de etapas decisivas de sua vida. Por esse motivo, não há como omitir essa abordagem no presente estudo, já que as falhas experienciadas ensejaram aprendizados para uma maior intimidade com as áreas mais obscurecidas de Stephen.

O protagonista passou os primeiros anos de infância na casa da família, com pai, mãe, irmãos e agregados. Em certa ocasião, quando levou bronca por algo que fez, escondeu-se embaixo da mesa. A mãe o fez entender que era algo repreensível, pois disse: “ – Ah, o Stephen vai pedir perdão.”³⁵⁶ Então, apenas entende que deveria se sentir culpado. Assim, animicamente, introduz-se a culpabilidade na consciência macia da criança – não temos mais informações sobre o que, de fato, ele teria feito, já que narrador mimetiza o estado de desenvolvimento cognitivo-linguístico do herói, de modo que a própria compreensão fragmentária da consciência infantil também figura representada pela ausência de conteúdo descritivo.

Já introduzido no internato jesuíta – o Clongowes Wood College –, costumava distrair-se com divagações infantis, tentando apreender o mundo por meio do pensamento, no qual amiúde Deus figurava naturalmente:

Era uma coisa bem grande pensar em todas as coisas e em todos os lugares. Só Deus conseguia. Ele tentou pensar em como ia ser grande esse pensamento; mas só conseguiu pensar em Deus. Deus era o nome de Deus que nem o nome dele era Stephen. *Dieu* era Deus em francês e era o nome de Deus também; e quando alguém rezava para Deus e dizia *Dieu*, aí Deus já ficava sabendo que era um francês que estava rezando. Mas, apesar de Deus ter nomes diferentes em todas as línguas diferentes do mundo e de Deus entender o que todo mundo que rezava dizia nas línguas diferentes, ainda assim Deus continuava sempre o mesmo Deus e o verdadeiro nome de Deus era Deus³⁵⁷.

Para suportar os medos – desde os mais singelos, como o do escuro, até o de acabar no inferno, por exemplo – e a vida apartada da família, colocava-se a fazer orações rotineiramente; estas aparecem transcritas no corpo textual do romance, como demonstrado a seguir:

³⁵⁶ Op. Cit., p. 20.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 30.

Abençoi, Senhor, meu pai e minha mãe e guardai-os para mim!
Abençoi, Senhor, meus irmãos e irmãs menores e poupai-os para mim!
Abençoi, Senhor, a Dante e o tio Charles e poupai-os para mim!³⁵⁸

Durante uma ceia natalina, depois de os alunos terem sido dispensados do internato para passar o Natal em família, Stephen presenciou uma violenta discussão entre seu pai e a senhora Riordan (uma amiga da família; Stephen a chamava de Dante, possivelmente uma corruptela em linguajar infantil para “Auntie”³⁵⁹, tia em inglês). O senhor Dedalus não admitia que a classe religiosa se intrometesse nos assuntos políticos; senhora Riordan, por seu turno, era da opinião de que os religiosos deveriam se assenhorar de todos os assuntos relevantes, defendendo fervorosamente a aceitação do que quer que fosse pregado.

“– Uma raça entulhada de padres e abandonada por Deus!” – vociferou o senhor Dedalus, ao que a senhora Riordan respondeu: “– Deus e a religião acima de tudo!”; “– Deus e a religião acima do mundo!”³⁶⁰ A cena impressionou Stephen tanto pelo calor da discussão entre os adultos quanto pela possibilidade de divergência acerca de assuntos religiosos. Em vão, a senhora Dedalus tentou apaziguar os ânimos diante de uma criança que, até então, em sua compreensão infantil, aceitava a vida ordenada pela religião com naturalidade e docilidade.

De volta a Clongowes, a narrativa mostra, depois de certo tempo, a ocorrência de atos pecaminosos entre os alunos (roubo na sala do reitor, consumo de vinho do altar, atos libidinosos no mictório) e o espanto de Stephen. O contraste entre os atos e o local de ocorrência deixaram-no perplexo, como podemos observar neste pensamento:

Como é que eles puderam fazer uma coisa dessas? Ele pensou na escura sacristia silenciosa. Havia escuros armários de madeira ali onde ficavam dobradas e silentes as sobrepelizes vincadas. Não era a capela, mas ainda assim você tinha que falar murmurando. Era um lugar santo. Ele lembrou da tarde de verão em que foi até ali vestir a roupa de coroinha para levar a naveta de incenso, a tarde da procissão até o altazinho no bosque. Um lugar estranho e santo³⁶¹.

Quando os meninos todos se alvoroçaram por conta do castigo que viria, Stephen, apesar de sentir medo da situação, teve infiltradas em seus pensamentos novas e desconhecidas sensações:

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 33.

³⁵⁹ GIFFORD, Don. “Notes for *A Portrait of the Artist*”. In: *Joyce Annotated*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 133.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 55-56.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 58.

E apesar de ele tremer de frio e de medo só de pensar nas unhas compridas e cruéis e no som agudo e assoviado da vara e no arrepio que você sentia no fim da camisola quando tirava a roupa, **ainda assim sentia uma sensação esquisita, um prazer silencioso lá por dentro**, de pensar nas mãos brancas e gordinhas, limpas e fortes e delicadas³⁶². (grifo nosso)

A relação de Stephen com os padres jesuítas de Clongowes sempre se pautou por muito respeito e muita admiração, pois eram homens cultivados que estudavam as línguas clássicas e filosofia por via dos estudos teológicos, podendo ser considerados mentores de sua formação. O senhor Dedalus confirmava essa impressão do menino:

[...] e ele tinha ouvido o pai dizer que eles eram todos homens inteligentes. **Eles todos podiam ter virado gente importante no mundo se não tivessem virado jesuítas**. E ele ficava pensando o que o padre Arnall e o Paddy Barrett iam virar se não tivessem virado jesuítas. Era difícil imaginar porque você tinha que pensar neles de um jeito diferente, com casacos e calças de cores diferentes e de barba e bigode e com tipos diferentes de chapéus³⁶³. (grifo nosso)

Um incidente terrivelmente impactante caracterizou a primeira injustiça sofrida durante as aulas. Enquanto o bedel de estudos, padre Dolan, inspeciona os meninos, Stephen torna-se vítima de castigo na frente de todos na sala. Não obstante tivesse sido isentado das tarefas por padre Arnall por ter quebrado os óculos acidentalmente, Stephen é desacreditado, chamado de “pilantrinha preguiçoso” e de “vagabundinho preguiçoso encostado”³⁶⁴, tendo as mãos fustigadas. Trata-se de cena descrita com ritmo e escolha lexical que intensificam a dor física e psicológica infligida a Stephen: “Um golpe quente ardente ardido formigante como o alto estalido de uma vara que se parte fez sua mão trêmula se amarrotar sobre si própria como folha feita ao fogo: e com o som e com a dor encheram-se os olhos de lágrimas escaldantes”³⁶⁵.

Orgulhava-se por ser um aluno aplicado e obediente. Pela carga emotiva com que se impregna a voz narrativa – em tom de queixume lamurioso, como se contasse o ocorrido para os pais –, o leitor toma conhecimento da perplexidade e da indignação de Stephen:

Era injusto e cruel porque o médico tinha dito para ele não ler sem óculos e ele tinha escrito para casa de manhã pedindo que o pai lhe mandasse óculos novos. E o padre Arnall tinha dito que ele não precisava estudar até os óculos novos chegarem. E ser chamado de pilantra na frente da turma e levar bolo quando ele sempre ganhava o cartão de primeiro ou de segundo e era o líder de York! Como é que o bedel de estudos podia saber que era truque?³⁶⁶

³⁶² *Ibidem*, p. 63-64.

³⁶³ *Ibidem*, p. 66-67.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 68-69.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 69.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 70-71.

Atiçado pelos colegas a falar diretamente com o reitor, a autoridade máxima de Clongowes, é exatamente o que faz. Assim, pela primeira vez, age em defesa de sua individualidade, ignorando a hierarquia. Age com ousadia. Ao voltar da sala do reitor, é recebido como herói pelos colegas, e aqui temos a frase quase se completando, a que faz referência ao “selvagem coração da vida”; uma fagulha já nascia na alma de Stephen: “Ele estava só. Estava feliz e livre: mas mesmo assim não seria orgulhoso com o padre Dolan. Ia ficar bem quietinho e ser obediente: e queria poder fazer alguma coisa por ele para mostrar que não era orgulhoso”³⁶⁷. Em verdade, o orgulho já se instalava em seu cerne a essa altura, a ponto de sentir necessidade de demonstrar por meio de alguma ação que não era orgulhoso. Assim, encerra-se a primeira parte do romance.

Os dias abastados de bonança pareciam não ter mais retorno devido à deterioração da situação financeira dos Dedalus. Como consequência, a família muda-se para uma casa modesta e Stephen não retorna mais a Clongowes, porém seu pai arruma-lhe vaga no colégio Belvedere, menos prestigiado, também dirigido por padres jesuítas. Torna-se um dos melhores alunos e mantém-se como bolsista, sentindo-se cada vez mais isolado e diferente dos demais. Suas orações deixam de ser entoadas com fé pueril e luminosa; elas passam a representar o resquício de um hábito já longínquo, como se pode observar durante uma penosa viagem com o pai, dentro de um trem:

A vizinhança de adormecidos invisíveis o enchia de um estranho pavor, como se lhe pudessem fazer mal, e ele rezava para que chegasse logo o dia. Sua oração, dirigida não a Deus nem a algum santo, começava com um estremeamento, já que a gélida brisa da manhã se infiltrava pela fresta da porta do vagão a seus pés e terminava numa cadeia de palavras tolas que ele forçava a se acomodarem ao ritmo insistente do trem; e silenciosamente, a cada quatro segundos, os postes do telégrafo continham as notas galopantes da música entre compassos pontuais. Essa música furiosa acalmava seu pavor e, apoiado no peitoril da janela, ele deixou suas pálpebras se fecharem de novo³⁶⁸.

Quase ao final da melancólica segunda parte, Stephen já se encontrava transtornado com a prevalência dos desejos carnis. Embora seja uma circunstância esperada nos anos de adolescência de um jovem rapaz, por sua timidez e altivez, combinadas com sua criação católica, o arrebatamento é transposto ao texto com carregadas cores de culpa pecaminosa:

[...] e nasceu de novo o fogo devorador da luxúria. Os versos lhe escapavam dos lábios e os gritos não articulados e as brutais palavras não ditas lhe voavam do cérebro querendo abrir caminho. Seu sangue se rebelava. Ele errava por todas as ruas escuras e nojentas espiando o escuro de ruelas e portas, ouvindo

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 78. Com efeito, no texto original em inglês, o termo *proud* (orgulho) aparece duas vezes, como no trecho que destacamos. Prenuncia-se, assim, aquilo que o fará precipitar-se em queda simbolicamente, tal qual Lúcifer.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 112-113.

atento à espera de qualquer som. Gemia em voz baixa como algum predador desconcertado. Queria pecar com alguém de sua espécie, forçar algum ser a pecar com ele e exultar com ela no pecado. Sentia certa presença negra que se movia irresistível sobre ele nas trevas, uma presença sutil e murmurante como uma enxurrada que o preenchia completamente com suas águas³⁶⁹.

Na terceira parte do romance, as visitas ao bairro do prostíbulo já haviam se tornado corriqueiras. Por intermédio do narrador em terceira pessoa, cujo posicionamento não é irônico, tampouco condescendente³⁷⁰, acompanhamos com atenção e com precisão os movimentos da consciência do sujeito de nossa atenção, Stephen Dedalus. São sensações ambíguas, nem totalmente agradáveis nem desagradáveis, interpretadas sob a óptica de sua formação católica:

Uma fria indiferença reinava em sua alma. Com seu primeiro pecado violento, **ele sentiu uma onda de vitalidade que saía de si** e temeu descobrir que seu corpo ou sua alma tinham sido mutilados por aquele excesso. Em vez disso acabou sendo levado pelo seio da onda para fora de si e depois devolvido quando ela recuou: e nenhuma parte de corpo ou alma tinha sido mutilada, mas uma negra paz se estabeleceu entre eles. [...] A devoção tinha ido para o vinagre. **Qual o sentido de rezar quando ele sabia que sua alma desejava avidamente sua própria destruição? Certo orgulho, certa reverência impediam que oferecesse a Deus uma mera oração à noite**, apesar de saber que estava em Seu poder tirar-lhe a vida enquanto ele dormia e lançar-lhe a alma ao inferno antes que ele pudesse implorar por misericórdia. O orgulho de seu próprio pecado, sua reverência sem amor por Deus, diziam-lhe que sua ofensa era atroz demais para ser redimida no todo ou em parte por uma falsa deferência ao Onividente e Onisciente³⁷¹. (grifos nossos)

No mesmo capítulo, por mais de duas dezenas de páginas, exibem-se as palavras do icônico sermão sobre a danação eterna nos fogos infernais, em ocasião de um retiro de três dias em homenagem a São Francisco Xavier. Desse evento, destaquemos uma frase exemplificativa: “E então imaginai tal fedor repugnante multiplicado por um milhão e novamente multiplicado por um milhão pelos milhões de milhões de fétidas carcaças amontoadas na escuridão fedorenta, imenso fungo humano que apodrece”³⁷².

É muito significativa também a alusão a Lúcifer nessa passagem, pois prenuncia simbolicamente o destino de Stephen Dedalus: “era um filho da aurora, um anjo radiante e poderoso; e contudo caiu”. O pregador ainda alfineta: “O que terá sido seu pecado não podemos dizer. Os teólogos consideram ter sido o pecado do orgulho, o pensamento pecaminoso

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 126-127.

³⁷⁰ Hugh Kenner também observa essa característica no narrador: “Joyce’s view of Stephen is not sympathetic either, by which I mean that it is not defensive, or self-defensive. Like a Chinese painter, or a mediaeval painter, Joyce expects our point of view to move as the subject moves. [...] We have not “irony”, we have simply the truth”. Em tradução nossa: “a visão de Joyce em relação a Stephen também não é simpática, e com isso quero dizer que não é defensiva nem autodefensiva. Como um pintor chinês, ou um pintor medieval, Joyce espera que nosso ponto de vista se mova à medida que o assunto se move. Não temos ironia, mas simplesmente a verdade”. KENNER, Hugh. “Joyce’s portrait – a reconsideration”, op. cit., p. 360.

³⁷¹ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, op. cit., p. 131.

³⁷² *Ibidem*, p. 150-151.

concebido num único instante: *Non serviam: não quero mais ser dominado*. Este instante foi seu fim”³⁷³.

Como resultado, Stephen, terrivelmente mortificado, de coração confrangido, decide confessar-se. Pelo diálogo com o padre atrás da treliça, sabe-se que Stephen não se confessava havia oito meses e que tinha naquele momento dezesseis anos completos. A vergonha que sentia era apreensível pela escolha lexical na voz do narrador, como se extraísse alguma secreção repugnante do corpo: “Seus pecados lhe escorreram dos lábios, um a um, escorreram em gotas vergonhosas de sua alma, putrefeitos e exsudantes como uma chaga, sórdido rio de perdição. Os últimos pecados gotejaram morosos, imundos”³⁷⁴.

Na quarta parte do livro, encontramos Stephen vigilante, recorrendo à mortificação dos sentidos para não cair em tentação novamente. A nosso ver, ironicamente, é o orgulho que o salva de sucumbir aos incessantes apelos da luxúria, como podemos observar nesta movimentação interna de sua alma:

Dava-lhe intensa sensação de poder saber que podia, por um único ato de consentimento, destruir tudo que construía. [...] Então, quase no instante do toque, quase prestes ao consentimento pecaminoso, ele se sentia pondo-se bem distante da enxurrada numa praia seca, salvo por um ato súbito da volição ou por súbita jaculatória; e, vendo a linha esplendorosa da enxurrada bem distante e começando uma vez mais o lento avanço até seus pés, **um novo arrepio de poder e satisfação lhe sacudia a alma** por saber que não tinha cedido nem destruído tudo³⁷⁵. (grifos nossos)

Ademais, outra mudança se operava em sua relação com a fé. O herói parecia exausto com o ciclo infinito de confissão, arrependimento e absolvição – pois voltou a se confessar e, a cada vez, levava trivialidades (como uma desatenção passageira em uma oração), fazendo que o confessor o obrigasse a nomear um pecado do passado para completar o processo da absolvição. Assim, passava por nova humilhação, de modo que o sentimento de culpa nunca lhe abandonava. Dizia a si mesmo que havia se emendado e racionalizava a interação com Deus: “[...] tinha rezado para Deus diante de cada tentação e [...] a graça por que tinha rezado deve ter-lhe sido dada na medida em que Deus era obrigado a concedê-la”³⁷⁶.

Também nesse capítulo, Stephen recebe uma proposta quase irrecusável do diretor do colégio Belvedere: ingressar na ordem sacerdotal. Embora já tivesse sonhado com tal possibilidade – a do “conhecimento secreto e um poder secreto”³⁷⁷ – e fossem verdadeiros seus

³⁷³ *Ibidem*, p. 147.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 178.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 187.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 187.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 195.

vínculos com a doutrina cristã, ou melhor dizendo, justamente por assim serem, o engajamento sacramental tinha-lhe um peso insuportável. Sua mente não admitiria uma verdadeira submissão:

Estava passando naquele momento diante da casa jesuíta na Gardiner Street e ficou pensando vagamente qual janela seria a sua se um dia entrasse para a ordem. Ficou então pensando no quanto era vago esse pensamento, no quanto estava afastado de sua própria alma o que ele até ali imaginava como seu santuário, **pensou no frágil domínio que tantos anos de ordem e obediência tinham sobre ele quando um seu ato definido e irrevogável ameaçava destruir para sempre, no tempo e na eternidade, sua liberdade**³⁷⁸. (grifo nosso)

A essa altura, Stephen já sentia que não haveria mais nada a aprender com os padres, estava finda a mentoria da Igreja em sua trajetória de aprendizado: “A sabedoria dos argumentos do padre não o tocou a fundo. Estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros ou a aprender sozinho a sabedoria dos outros, errando por entre as ciladas do mundo”³⁷⁹.

Essa recusa foi o passo fundamental para a afirmação de sua liberdade, permitindo que o leitor acompanhe os uivos de alegria selvagem que Stephen experimenta:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! Ele criaria altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcandorada e linda, impalpável, imperecível. [...] Estava só. Despercebido, feliz e perto do coração selvagem da vida³⁸⁰.

Os indícios do necessário destino de transgressão do herói já se faziam presentes desde o início da narrativa. A começar pelo nome Stephen Dedalus: santo Estêvão é o protomártir da Igreja cristã, sendo comumente representado, na arte sacra, como um jovem imberbe, de rosto angelical. Era um judeu de origem helênica, exímio discursador e versado nas escrituras e na história do judaísmo, mas foi acusado de heresia em seu discurso, pois, segundo seu entendimento, Deus não dependia de um templo, não passando a Igreja de uma instituição temporária, destinada a ser superada e suplantada por Cristo³⁸¹. Já Dedalus faz menção ao personagem mitológico, engenheiro-artífice que criou o labirinto para o rei Minos e que, depois, castigado por ele, criou asas para fugir da clausura da ilha de Creta.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 198.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 198.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 207-208.

³⁸¹ FARMER, David Hugh (org.). *The Oxford Dictionary of Saints*. Nova York: Oxford University Press, 2003, p. 485.

Outro indício que encontramos são versinhos feitos com base na reprimenda de Dante, que lhe disse que as águias viriam lhe arrancar os olhos: “*Pull out his eyes,/ Apologise,/ Apologise,/ Pull out his eyes./ Apologise,/ Pull out his eyes,/ Pull out his eyes,/ Apologise*”³⁸². Segundo análise de Hélène Cixous³⁸³, aqui temos um primeiro contato com a lógica normativa da proibição e da punição: sem que a criança saiba ao certo o motivo, é apontada como culpada. Mas, Stephen brinca com as palavras, atento ao seu som, numa atitude transgressora em relação ao seu sentido. Afirma também que a imagem sugere o elemento trágico de Prometeu e Édipo (a busca pela terrível verdade obrigou Édipo a arrancar os próprios olhos; Prometeu roubou o fogo divino e, como castigo, aves vinham arrancar-lhe eternamente o fígado).

Na adolescência, antes mesmo de experienciar o pecado da luxúria, sempre que se tratava de opiniões a respeito de literatura, Stephen não conseguia dobrar-se no seu íntimo. Isso fica claro, por exemplo, quando defende a superioridade de Lord Byron como poeta³⁸⁴, mesmo sendo acusado de herege, ou quando ouve o padre dizer que Victor Hugo deixa de escrever bem depois de voltar-se contra a Igreja³⁸⁵.

Outro momento marcante no romance foi um incidente no Belvedere, na época em que Stephen costumava ser o melhor nas redações semanais. Em meio à provação da miséria que o seu orgulho juvenil suportava, isso lhe proporcionava uma rara satisfação. Um dia, no entanto, o professor de inglês o acusa publicamente de heresia: a questão envolvia uma frase de Stephen sobre a alma e o criador, “sem a possibilidade de jamais se aproximar de todo”, mas ele alegou que tencionava dizer “sem a possibilidade de jamais alcançar”³⁸⁶.

Pelo que entendemos, seria problemático dizer “jamais se aproximar de todo” porque desencorajaria os cristãos de sequer tentar, já que isso sugeriria que qualquer tentativa seria vã e sem sentido. Contudo, com a sutil troca de palavras resultando em “sem a possibilidade de jamais alcançar”, fica pressuposto o esforço contínuo de tentar se aproximar, de modo que a vida do cristão deveria se orientar dessa forma, mesmo que ele jamais alcance. Assim, deveria ao menos tencionar se aproximar do Criador, porém sem nunca deixar sua posição de criatura. Sabemos que ao fim da trajetória de Stephen em *A portrait of the artist as a young man*, ele

³⁸² Aqui escolhemos trazer o texto original, já que na tradução de Caetano Galindo foi feita uma adaptação em que se perde a referência aos olhos. JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*, op. cit., p. 6.

³⁸³ CIXOUS, Hélène. “The artist and the law”. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*, op. cit., p. 365-366.

³⁸⁴ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, op. cit., p. 105-106. Na parte 2, na conversa desafiadora que culmina em bengaladas de companheiros de turma em Belvedere, Heron e acólitos, após a acusação de ter cometido heresia no texto, seguida de humilhação pública.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 192.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 103.

mesmo protagonizará essa heresia ao se transformar em criador de mundos imaginados:

O mistério da criação estética, como o da material, é realizado. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua artesanaria, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas³⁸⁷.

Por fim, o convívio com os prazeres sensuais e o pecado da luxúria, aos dezesseis anos, quando passa a frequentar as prostitutas, constituem um passo decisivo e sem retorno, por meio do qual sente o gosto da liberdade, de que não abre mão quando lhe oferecem a oportunidade da carreira sacerdotal.

Opera-se uma permeabilidade ou uma transição entre a vocação religiosa e a vocação para a criação artística. Passa-se transgressoramente do êxtase provocado pela sublimação do sentimento de entrega absoluta a Deus para o êxtase de descobrir ou criar o belo.

5.4. A formação artística de Stephen Dedalus

Como é de esperar, a questão da sensibilidade estética se faz presente ao longo da trajetória de vida do herói de *Um retrato do artista quando jovem*. No presente subcapítulo, analisamos de que modo o autor inscreve, na fatura do romance, a representação das percepções estéticas em formação, em verdade imiscuídas na *Bildung* religiosa de que tratamos no subcapítulo anterior. James Joyce representa magistralmente as referências afetivas, religiosas, culturais amalgamadas na pintura desse retrato cubista em que depositou tantas tintas de sua própria biografia.

Durante os anos de infância, Stephen Dedalus não raramente se encantava com versos e cartilhas ou até mesmo com palavras que ouvia no contexto das aulas e que descontextualizava apenas para deleitar-se e brincar com elas em pensamento, como nos excertos seguintes:

E tinha umas frases bonitas na Cartilha do dr. Cornwell. Parecia poesia, mas eram só frases para aprender a escrever.

*Wolsey falece na igreja de Leicester.
Onde o inumaram abades.
Cancro é uma doença de plantas,
Câncer, de animais.*

Ia ser gostoso ficar deitado no tapete na frente da lareira, com a cabeça apoiada nas mãos, e pensar nessas frases³⁸⁸.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 263.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 23.

Ele não conseguiu chegar no resultado da conta, mas não fazia diferença. Rosas brancas e rosas vermelhas: eram umas cores lindas de se pensar. E os cartões para o primeiro e o segundo e o terceiro lugar tinham cores lindas também: cor-de-rosa e creme e lavanda. Rodas lavanda e creme e cor-de-rosa eram lindas de se pensar³⁸⁹.

Outras emoções brotavam no coração de Stephen, de modo mais consciente e complexo, causando-lhe até comoção física, como quando repetiu em voz baixa uma canção que lhe ensinaram. Vejamos como o narrador empresta-lhe a voz para expressar essa experiência:

Como aquilo era lindo e triste! Como era lindo o verso que dizia *me enterre atrás da igreja!* Um tremor percorreu-lhe o corpo. Como era triste e como era lindo! Queria chorar baixinho, mas não por si próprio: pelas palavras, tão lindas e tristes, como música. O sino! O sino! Adeus, menino! Adeus, menino!³⁹⁰

Além da sensibilidade sempre acesa para a recepção estética, Stephen também se distraía facilmente com a imaginação solta; emendadas no fio do pensamento, narrativas vão se desenrolando sem demarcação textual. É o que observamos no trecho a seguir:

Os sapatos do bedel se afastaram. Para onde? Descendo a escadaria e corredores abaixo ou até o quarto dele lá no fim? Ele via o escuro. Será que era verdade aquilo do cachorro preto que à noite andava por ali com uns olhos feito lanternas de carruagem? Diziam que era o fantasma de um assassino. Um longo estremecimento de medo percorreu-lhe o corpo. Viu a entrada escura do castelo. Antigos criados com vestes antigas estavam na armaria do andar de cima. Muito tempo atrás. Os antigos criados estavam em silêncio. Tinha um fogo aceso ali, mas o salão ainda estava escuro. Uma figura subia a escada, vinda do salão. Usava a capa branca de um marechal; tinha um rosto pálido e estranho; mantinha a mão apertando o lado do torso. Olhou com seus olhos estranhos para os antigos criados. Eles olharam para ele e viram o rosto de seu senhor e sua capa e souberam que ele recebera um ferimento fatal³⁹¹.

Durante a adolescência, nos anos de Belvedere, sabe-se que escrevia poemas, que se destacava nas redações, que se entregava “à companhia de escritores subversivos cujo escárnio e cuja fala violenta lhe fermentavam no cérebro antes de chegarem a seus textos crus”³⁹². Essas informações nos chegam de forma truncada, não temos acesso a mais detalhes; Stephen havia se tornado um rapazote taciturno. Ainda assim, teve de romper o silêncio e explodir em conversa com amigos, em defesa daquele que considerava o maior dos poetas: Lord Byron (1788-1824). Ainda que o acusassem de estar defendendo um poeta herege e imoral, Stephen não cedeu à amolação sofrida.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 26.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 39.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

³⁹² *Ibidem*, p. 102.

Em outro momento, quando visitava a cidade de Cork com seu pai, encontrava-se em estado de melancolia extrema, pois, perspicaz e sensível que era, havia captado o que se passava com a família – o contraste entre a condição cada vez mais miserável e a nostalgia de tempos áureos –, de tal maneira que a tagarelice pueril do pai lhe pareceu dolorosa e humilhantemente fora de lugar. Era já um leitor voraz de literatura a ponto de buscar nela referências para dar vazão e amplitude àqueles momentos de insustentável agrura na vida. Num contexto como esse, em Cork, alguns versos de Percy B. Shelley (1792-1822) lhe servem de consolo:

*Empalideces de exaustão
Por escalar o céu e contemplar o chão,
Errante e desacompanhada... ?³⁹³*

Os talentos de Stephen continuavam progredindo, chegando a render prêmios de redação e de melhor aluno; no entanto, o dinheiro escorria rapidamente, pois ele o prodigalizava com guloseimas, presentes, espetáculos pagos à família, lembrando o gosto dos dias de fartura.

Após a fase de entrega aos impulsos da luxúria, que irrompem tão intensamente na puberdade de todos os jovens, atravessa dias tenebrosos de inferno pessoal – como vimos mais demoradamente no subcapítulo anterior –, impactado pelo sermão em um retiro espiritual, buscando redenção por meio da confissão. Por toda essa passagem, não há menção expressa a novos aprendizados ou encaminhamentos em sua formação artística, a não ser a preparação nos patamares subterrâneos da consciência para que, chegada a hora, pudesse abraçar de uma vez por todas e com convicção a liberdade, sem dúvida a condição *sine qua non* para prosseguir na vocação artística.

Quando já havia recusado a proposta de ingressar na carreira eclesiástica, caminhando à beira-mar, seus pensamentos ainda convulsionados vão se arejando e retornam à tela da consciência novas concatenações estéticas, como no exemplo seguinte:

– Manhã de tintas nuvens sobre o mar.

A frase e o dia e a cena harmonizaram-se em acorde. Palavras. Seriam as cores? Deixou que brilhassem e apagassem, tom a tom: dourado aurora, o verde e o carmesim de um pomar de maçãs, cerúleas ondas, cinza franja lanosa das nuvens. Não, não eram as cores: mas o aprumo e equilíbrio do próprio período. Acaso então amava mais a rítmica ascensão e queda das palavras que suas associações de cores, legendas? Ou seria que, fraco de vista como era tímido na mente, derivasse menos prazer do reflexo do brilhante mundo visível pelo prisma da linguagem variegada e ricamente sobreposta que da contemplação de um mundo interno de emoções individuais perfeitamente espelhadas em lúcida e maleável prosa periódica?³⁹⁴

³⁹³ *Ibidem*, p. 122.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 204.

Para encerrarmos esta parte de nossas considerações sobre a formação artística do herói de *Um retrato do artista quando jovem*, apresentamos um momento sublime do romance. Recusada a vida em claustro religioso, vida previsível e materialmente confortável, do agrado de sua mãe, decide entregar-se à vida profana, errática, de tropeços, imprevisível, que abraça a beleza terrena. É nesse momento, de caminho bifurcado diante de si, que encontra uma misteriosa garota que olha altivamente para o mar e queda-se fascinado pela jovem, cuja beleza fresca era comparável com a aprazível visão de uma graciosa ave marinha – tal qual imagem literária corporificada. Sob o testemunho do mar, no ponto culminante representado pelo encontro com a garota, Stephen vivencia uma experiência epifânica que confirma o rumo que tomará em sua vida, como destacamos no trecho a seguir:

Estava só e imóvel, mirando o mar; e quando sentiu sua presença e a adoração dos olhos dele, os olhos dela se viraram para ele suportando quietos sua mirada, sem vergonha e sem vaidade. Por muito, muito tempo sustentou seu olhar e então quieta retirou o olhar do dele e baixou os olhos para a água, delicadamente agitando a água com o pé daqui para lá. O primeiro ruído vago da água que se movia delicada rompeu o silêncio, baixo e vago e sussurrante, vago como os sinos do sono; daqui para lá, daqui para lá; e uma flama leve tremia no rosto dela.

– **Santo Deus!** – **gritou a alma de Stephen, num rompante de alegria profana.**

Ele se afastou de repente dela e se afastou pela praia. **Seu rosto estava em chamas; seu corpo brilhava; seus membros tremiam.** Adiante, adiante, adiante e adiante ele foi, bem longe sobre a areia, **cantando ensandecido para o mar**, gritando em reconhecimento ao advento da vida que tinha gritado por ele.

A imagem dela entrara em sua alma para sempre e palavra alguma romperá o silêncio santo de seu êxtase. Os olhos dela chamaram por ele e sua alma saltara em resposta ao chamado. **Viver, errar, cair, triunfar, recriar da vida a vida!** Um anjo ensandecido lhe surgira, **o anjo da juventude e da beleza mortais**, um enviado das belas cortes da vida, para abrir diante dele num instante de êxtase os portões de todos os caminhos de erro e de glória. **Adiante, adiante, adiante e adiante!**³⁹⁵ (grifos nossos)

Tratava-se de uma garota tocada “pelo encanto da beleza mortal”, cuja descrição, embora sem traços de lascívia, é carregada de uma sensualidade fresca, de vitalidade luminosa. Sustentar as saias erguidas até a altura do quadril, expondo a pele das coxas, seria um comportamento considerado chocante³⁹⁶ pelos contemporâneos numa cidade como a Dublin do início do século XX. O silêncio dos olhares, os murmúrios do mar e os movimentos graciosos dos pés da garota compõem um quadro de inexprimível beleza terrena, tão imagetivamente poderoso como quando uma epifania se produz na mente do artista. Tanto assim que o narrador não coloca palavras artificiais na boca de Stephen. Apenas interjeições e sensações físicas lhe assaltaram, confirmando e consolidando as nascentes determinações.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 209-210.

³⁹⁶ GIFFORD, Don. “Notes for *A portrait of the artist*”. *Joyce annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the artist as a young man*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 222.

5.4.1. A formação do pensamento estético rumo a uma poética própria

The Joycean artist, last inheritor of the romantic tradition, elicits meanings from a world that would otherwise be amorphous and, in so doing, masters the world of which he becomes the center.

Umberto Eco

A *contrario sensu* do que normalmente se suporia em termos cronológicos, Franco Moretti não enxerga uma linha evolutiva direta entre o romance inaugural de Joyce (*Um retrato do artista quando jovem*) e seu romance monumental (*Ulysses*). É como se, em 1904, Joyce se encontrasse num caminho bifurcado, podendo trilhar pela escrita deste ou daquele romance. Com efeito, dez anos separam os primeiros esboços de *A portrait*, em 1904, e o início da escrita de *Ulysses*, em 1914. Afirma o crítico italiano:

Joyce tomou o caminho de *Retrato do artista*, como se sabe, mas não levava a lugar nenhum. Em vez de preparar *Ulysses*, *Retrato do artista* acabou adiando-o por quase dez anos, e com o fito de dar vida a Leopold Bloom, Joyce teve de esquecer o seu *Künstlerroman* e voltar atrás até aquela primeira encruzilhada nos arredores de Eccles St.³⁹⁷

Com base nessa observação de Moretti, interessa-nos abordar as discussões mobilizadas em *Um retrato do artista quando jovem* que justificam esse suposto beco sem saída a que Joyce se conduziu. Terá sido uma espécie de acerto de contas que o autor realiza com a própria história nessa obra ficcional que toma a forma de um romance de formação? Aliás, mais especificamente, aproximando-se de um *Künstlerroman*, no qual se fazem representar as questões problemáticas inerentes ao modo de viver peculiar do artista, que, no contexto do dito mundo moderno, pós-medieval, não se adequa à maioria das formas de existência social estabelecidas (não se trata mais aqui do artista que trabalha e vive sob os auspícios de uma corte, da Igreja ou de uma guilda), conforme aponta-nos Charles Reitz, ao revisar o pensamento marcusiano³⁹⁸.

Para enveredar por esses questionamentos, tomamos como ponto de partida o estudo “The early Joyce”³⁹⁹, de outro italiano, o filólogo e semiólogo Umberto Eco, por meio do qual

³⁹⁷ MORETTI, Franco. “Uma nostalgia inútil de mim mesmo: a crise do romance de formação europeu”. *O romance de formação*. Natasha Belfort Palmeira (trad.). São Paulo: Todavia, 2020, p. 366.

³⁹⁸ REITZ, Charles. *Art, alienation, and the humanities: a critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, 2000, p. 31.

³⁹⁹ ECO, Umberto. “The early Joyce”. *The aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce*. Ellen Esrock (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 1-32. Umberto Eco vasculha com atenção o aporte teórico

apreendemos, camada por camada, as referências de teoria estética do jovem James Joyce. Desde os anos iniciais da carreira artística de Joyce, nota-se, por meio de escritos de sua autoria, a presença de variadas influências, destacando-se: são Tomás de Aquino (*Suma Teológica*), Aristóteles (*Poética*), Giordano Bruno (queimado por heresia e pai das ciências modernas), os simbolistas franceses (Mallarmé, por exemplo), Walter Pater, James Clarence Mangan, Henrik Ibsen (a relação entre drama e vida) e Gustave Flaubert (a busca pela palavra justa, *le mot juste*). O que parece à primeira vista um destemperamento juvenil que busca abraçar e absorver desordenadamente quaisquer fontes denota, em verdade, uma postura ativa de James Joyce em favor de uma contínua discussão sobre os seus próprios procedimentos artísticos, resultando em um movimento dialético de diversas poéticas opostas e complementares.

A começar, nos diálogos de Stephen com Lynch, na parte V do romance, observamos como, em meio ao desenvolvimento de uma releitura dos conceitos sobre a arte de são Tomás de Aquino, noções estranhas à concepção original são sub-repticiamente introduzidas, por exemplo, a imaginação. Vejamos a explanação sobre as três fases necessárias para a apreensão artística da beleza – *integritas*, *consonantia* e *claritas*⁴⁰⁰ – e como Umberto Eco pontua as diferenças introduzidas por Stephen:

- 1) *Integritas*: “[...] é uma linha delimitadora desenhada em torno do objeto a ser apreendido. Uma imagem estética nos é apresentada ou no espaço ou no tempo. [...] você a vê como um todo íntegro”. Na concepção tomista, diz respeito à completude substancial, ao volume ontológico, mas, na releitura joyceana, sugere-se uma delimitação espacial do objeto.
- 2) *Consonantia*: “Você a apreende como algo complexo, múltiplo, divisível, separável, composto por suas partes, resultado de suas partes e soma delas, harmonioso”. O entendimento joyceano aqui se mostra mais próximo do conceito tomista, porém faz menção à apreensão do ritmo da estrutura.
- 3) *Claritas*: “[...] você faz a única síntese que é lógica e esteticamente permissível. Você vê que ele é o que é e nada mais. A radiância de que ele fala é a *quidditas* escolástica, a *coisidade* da coisa”. O conceito tomista limita-se à ideia de configuração sólida da harmonia formal. Nesse ponto, Stephen faz um movimento

do jovem Joyce, cotejando e cruzando informações contidas nos primeiros ensaios críticos, em *Stephen Hero* e em *Um retrato do artista quando jovem* à luz dos textos tomistas. Assim, traz à tona a releitura que o escritor irlandês desenvolve com base nos conceitos escolásticos propriamente ditos.

⁴⁰⁰ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, op. cit., p. 259-261.

ousado, deslocando o foco em direção à figura do artista e colocando em jogo a imaginação, nos seguintes termos: “Essa qualidade suprema é **sentida pelo artista** quando a imagem estética é originalmente concebida **em sua imaginação**” (grifos nossos).

Antes de iniciar essa explanação ao amigo ouvinte, notemos, o herói havia alcunhado essas concatenações de “Aquino Aplicado”⁴⁰¹, além de reconhecer uma lacuna ainda a ser explorada: “Quando nós chegarmos aos fenômenos da concepção artística e da reprodução artística, eu vou necessitar de uma nova terminologia e de uma nova experiência pessoal”⁴⁰². Ora, isso significa, talvez, que esse aprendizado ainda estava em maturação, em estado de busca – uma pista de que o próprio romance pode ser, a um tempo, processo e resultado da discussão incessante sobre os procedimentos artísticos a que nos referimos anteriormente.

Assim, baseado em uma teoria estética de estrutura escolástica, o herói esteta passa a forjar uma poética pessoal. Da introdução do elemento identificado como imaginação, avança para o passo seguinte, quando faz alusão a algo que descreve como “luminosa estase silente do prazer estético” ou “uma brasa que se apaga” (imagem atribuída a Shelley) ou ainda “encantamento do coração” (expressão do fisiologista Luigi Galvani)⁴⁰³. Nesse ponto, Umberto Eco observa um detalhe sutil, mas de grande relevância: todas essas expressões corresponderiam ao procedimento conhecido como epifania, tão notório quando pensamos em James Joyce; entretanto, Stephen não menciona o termo, a fim de valorizar o fenômeno como uma *operação do artista* e não simplesmente um momento inspirado.

Desse modo, a lógica se inverte: no esquema escolástico, como premissa, o objeto postava-se centralmente; já na poética discutida por Joyce, o artista passa a ocupar posição central como força criadora, cuja elaboração estratégica da imagem dita a existência das coisas. Nesse sentido, Umberto Eco pondera nos seguintes termos:

*Thus we realize that the entire scholastic framework that Stephen has erected to support his aesthetic perspective is used only to sustain a romantic idea of **the poetic word as revelation** and the poet as the only one who can give a reason to things, a meaning to life, a form to experience, a finality to the world. [...] The poet is thus the one who, in a moment of grace, discovers the profound soul of things, and **he is the one who makes them exist solely through the poetic word**. Epiphany is thus a way of discovering reality and, at the same time, **a way of defining reality through discourse** ⁴⁰⁴. (grifo nosso)*

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 257.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 261.

⁴⁰⁴ ECO, Umberto. “The early Joyce”, op. cit., p. 23-24. Em tradução nossa: “Assim, percebemos que toda a estrutura escolástica que Stephen ergueu para sustentar sua perspectiva estética é usada apenas para sustentar uma ideia romântica da palavra poética como revelação e do poeta como o único que pode dar razão às coisas,

Para completar o quadro, é mister articular outro princípio igualmente relevante nos procedimentos artísticos joyceanos, qual seja, o da impessoalidade da arte que se traduz em neutralidade moral para a representação artística. Nesse ponto fazem-se notar as influências do realismo de Gustave Flaubert e as reflexões ibsenianas sobre vida e arte. Assim, quando o leitor depara, por exemplo, com as epifanias no romance, repara como as palavras ditam com acuidade a emoção estética: é o momento em que os procedimentos artísticos estão atuantes e se manifestam na superfície textual. Como exemplo, observemos uma passagem em que Stephen encontrava-se inspirado para compor um poema, uma vilanela. A nosso ver, o estado emocional de Stephen no momento da gestação artística, porquanto descrito com realismo, parece-nos mais esplendoroso e impressionante que os próprios versos que compunha, conforme excerto a seguir:

Um brilho se aprofundava em seu espírito, de onde tornava-se chama branca, aprofundando-se em luz rósea e ardente. Aquela luz rósea e ardente era o estranho coração voluntarioso dela, estranho que homem algum conheceria ou conheceria, voluntarioso antes dos princípios do mundo; e atraídos por tal cintilação ardente e feita rosas os coros dos serafins despencavam do céu.

*Não cansas desses brilhos tantos,
Tu, que atraíste o serafim?
Não fales mais desses encantos*⁴⁰⁵.

Se é verdade que as coisas passam a existir por meio da palavra reveladora do artista, talvez esteja aqui a resposta a Moretti: por que Joyce insistiu em escrever *Um retrato do artista quando jovem*? Por que dedicou seu tempo a esse projeto, quando poderia ter se concentrado imediatamente em *Ulysses*? O que o romance de estreia de James Joyce traz, afinal, ao mundo? Parece-nos seguro afirmar que é a valorização do artista que salta aos olhos, em cujo retrato buscou-se captar sua essência, demonstrando como ele também é resultado de um processo de maturação, forjado nas implicações entre vida e arte, na ambivalência da vida diária e da vida isolada.

A figura do artista é apreendida sensorialmente, por meio da materialidade do romance, e passa a existir isoladamente em nossa mente. Realizamos a análise das partes, constatamos como as partes se relacionam compondo um todo estruturado – apreendemos seu ritmo interno.

um sentido à vida, uma forma à experiência, uma finalidade ao mundo. [...] O poeta é, assim, aquele que, num momento de graça, descobre a alma profunda das coisas, é ele quem as faz existir unicamente através da palavra poética. Epifania é, portanto, uma forma de descobrir a realidade e, ao mesmo tempo, uma forma de definir a realidade através do discurso”.

⁴⁰⁵ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*, *op. cit.*, p. 266.

Por fim, contemplamos a existência radiante do artista, ele passa a existir no mundo por meio da elaboração estratégica da imagem – o próprio romance.

5.5. A partida de Stephen Dedalus: alçando voo...

Retomemos aqui o momento sublime da visão da garota no mar sobre o qual discutimos no subcapítulo anterior. Stephen canta ensandecido para o mar, aceita o chamado da vida para errar, cair, recriar da vida a vida, seguir adiante. Estava ele em Howth, vilarejo a oeste, posto avançado voltado para o mar. Como resultado da escolha pela liberdade, Stephen decide atravessar o mar, ir para a Europa, afastando-se da Irlanda, para que pudesse se sentir o mais irlandês possível (para engendrar a consciência incriada de sua raça), para libertar-se de um labirinto de opressões (institucional, moral, familiar) – o labirinto do Minotauro (referenciado desde as páginas iniciais do romance, quando o bebê Stephen brincava com a vaquinha mumu⁴⁰⁶) –, para que pudesse escrever com a forja de sua alma, como artífice da escrita literária – Dédalo, que se deu asas engenhosas para voar sobre os mares, que mergulha em artes desconhecidas: “*Et ignotas animum dimittit in artes*” (como pronunciado na epígrafe que cita Ovídio).

Ao cabo do processo de formação e de conscientização da subjetividade, torna-se o herói sabedor de seus próprios contornos; desse modo, é capaz de separar o que espera de si mesmo daquilo que é expectativa dos outros. Passa também a guiá-lo uma vontade irrestrita de plena formação (característica do *Bildungsroman*), custe o que custar, deixando para trás todas as expectativas alheias à sua vontade, tal como ocorreu com Wilhelm Meister quando deixou para trás a casa paterna burguesa. Para Stephen, esse movimento culminou numa tríade: abandono da casa, da pátria e da religião:

Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 19. No original, *moocow* faz referência à mais bela vaca do folclore irlandês, servindo de epíteto para a Irlanda. Cf. GIFFORD, Don. *Joyce annotated: notes for Dubliners and A portrait of the artist as a young man*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 131.

⁴⁰⁷ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, *op. cit.*, p. 301.

Se, por um lado, não há mais a servidão à religião, por outro, há uma completa e profunda devoção à arte – a práxis artística passa a ser o ideal que busca incessantemente realizar em sua vida, como destacado detalhadamente no ensaio de Flavio Quintale:

A servidão passa a ser à arte. Sua conversão é à beleza. O resultado é a constituição de uma poética que fundamente sua produção literária, *the priest of imagination*. O sacerdote da imaginação é chamado para outra vocação, *venha aqui, Dédalos! Bous Stephanoumenos! O Baby-tuckoo* do início agora é *Bous Stephanoumenos*. Em grego *Bous* significa boi. Stephen será a oferenda do sacrifício, como faziam os judeus do Antigo Testamento. *Bous Stephanoumenos* é o aluno de alma-boi. Isso indica uma clara referência a Tomás de Aquino, conhecido como o boi mudo da Sicília. Stephen Dedalus é o novo doutor angélico às avessas⁴⁰⁸.

Quanto à natureza do caminho que toma a vida de Stephen Dedalus, não poderia ser considerada exemplar – nos termos do que Georg Lúckacs enxerga como exemplar na trajetória de Wilhelm Meister com o desfecho da integração social do herói –, pois o processo de socialização, no caso desse jovem artista irlandês, não se realiza ou é, no mínimo, problemático. Stephen se evade do destino que poderia ter sido o seu: o de um menino de família inicialmente abastada, de alma altiva e aristocrática, que, impressionando por seus talentos e esforços o meio eclesiástico de Dublin, recebe o reconhecimento de bom grado e ordena-se como padre, agradando, assim, à mãe e salvando da miséria a família arruinada. Não. O caminho que escolhe é de difícil aprendizado, de resistência às instituições. O caminho que percorre não é previsível, pois se mantém fiel à “poesia do coração” – perto do selvagem coração da vida –, e sua socialização se fará, paradoxalmente, por meio do distanciamento, como discutiremos nas considerações finais.

A solidão a que se condena, já sentida por Stephen quando vivia entre os seus, intensifica-se com sua partida, expressando-se tanto na estrutura do romance, quando encerra com anotações de diário – dispensando, portanto, a presença do narrador, conforme aponta Caetano Galindo⁴⁰⁹ –, quanto em suas convicções pessoais, na voz consciente do herói:

Eu não tenho medo de ficar só nem de ser rejeitado por outra pessoa nem de deixar para trás o que tiver que ficar para trás. E eu não tenho medo de cometer um erro, nem mesmo um grande erro, um erro para a vida toda, e talvez para toda a eternidade também⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ QUINTALE, Flavio. “James Joyce e o romance de formação: *Um retrato do artista quando jovem*”. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Cecília (orgs.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia: Ateliê, 2020, p. 525-526. A imagem literária do boi utilizada por Joyce é polissêmica, ensejando a sugestão de diversos sentidos que coexistem dialeticamente. O nome “Doctor Angelicus” refere-se a São Tomás de Aquino.

⁴⁰⁹ Consta nas notas do tradutor. JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*, op. cit., p. 7.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 302.

Prepara-se, assim, o terreno para a partida inexorável a fim de afirmar a sua existência social como artista, isto é, como Criador mundano e eterno servidor: “sacerdote da eterna imaginação, que transmuta o pão de cada dia da experiência no corpo radiante da vida imortal”⁴¹¹.

6. Diálogo entre *Perto do coração selvagem* e *Um retrato do artista quando jovem* à luz do *Bildungsroman*: aproximações e divergências

Concordamos com Gadamer quando diz que o “homem se caracteriza pela ruptura com o imediato e o natural, vocação que lhe é atribuída pelo aspecto espiritual e racional de sua natureza”⁴¹², no subcapítulo que dedica ao princípio-conceito de *Bildung* (formação). É essa natureza que impele o ser humano a ir em busca de sua formação, e, na literatura, a representação dessa jornada não poderia deixar de lado as falhas, os desenganos, as rupturas – pontos de inflexão fundamentais para o processo formativo.

Não é diferente com Wilhelm Meister, do romance paradigmático de Goethe, Joana, a heroína de *Perto do coração selvagem*, e Stephen Dedalus, o herói de *Um retrato do artista quando jovem*. O que seria de Joana se ela não rompesse com as expectativas sociais – aquelas comumente dirigidas à moça de família brasileira e regidas por valores burgueses-cristãos da primeira metade do século XX? Ou de Stephen se ele tivesse abraçado a vida clerical que lhe ofereciam de bom grado na Dublin do início do século XX, correspondendo às expectativas de sua boa mãe católica? Ou de Wilhelm Meister se tivesse simplesmente retornado da viagem de negócios e assumido, sem rodeios ou hesitação, a posição social de comerciante numa Alemanha estamental de fins do século XVIII? Não haveria romance de formação algum, apenas o relato de vidas de personagens que aquiesceram docilmente ao imediato e ao natural.

No caso de Wilhelm, através de sua trajetória errante, representa-se a vivência em três ambientes socioculturais distintos de uma Alemanha que ainda não havia se constituído como Estado-nação, fato que ocorre apenas em 1871⁴¹³. O herói é oriundo de uma abastada família de comerciantes (alta burguesia) e, não vendo em si a vocação para o comércio, falha, primeiramente como herdeiro do ofício de seu pai, frustrando as expectativas da família. Em sua busca por uma formação harmônica, rebela-se e entrega-se ao mundo teatral, passando a

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 270.

⁴¹² GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método I, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹³ O romance de Goethe traz ampla representação do mundo externo, não se tratando de mero pano de fundo para as ações dos personagens. Tal característica permitiu a G. Lukács encarar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como uma epopeia moderna, chegando a considerar a obra como precursora de questões a

conviver com atores saltimbancos, sem prestígio social, com os quais forma uma trupe; nesse período, toma contato com membros da nobreza que eram totalmente desinteressados pela arte. É justamente no meio artístico que sofre mais duas decepções – a idealização em torno da aristocracia e da classe artística caem por terra – e falha novamente, desistindo da carreira teatral (o tema da falha foi vivenciado pelo próprio Goethe, que desistiu de uma carreira nas artes plásticas⁴¹⁴, transferindo elementos dessa experiência para a matéria narrativa).

Goethe coloca na trajetória de aprendizado de Wilhelm uma via de conciliação entre aristocracia e burguesia, orientada por preceitos humanistas progressistas da chamada Sociedade da Torre, que, por seu turno, representa uma pequena parcela da nobreza ilustrada que deveria assumir papel ativo de liderança⁴¹⁵ na transformação socioeconômica alemã, acompanhando os novos ventos históricos que já sopravam pela Europa. A falha na carreira teatral é requisito necessário para que, no plano estrutural da obra, o autor alcance o objetivo da educação estética, na perspectiva da recepção da obra pelo leitor. Parte-se da premissa que considera “o estado estético o mais fértil com vistas ao conhecimento e à moralidade”⁴¹⁶. Coerentemente sucumbem também os personagens que figuravam isoladamente como representantes do “movimento poético” (na dicção de Schiller) – Mignon e o harpista⁴¹⁷ –, uma vez que o romance goethiano opera sobretudo na chave da ironia.

Nesse sentido, Lukács afirma que o teatro assume um caráter de “ponto de transição”⁴¹⁸ para Wilhelm Meister, como importante meio para o livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana. Não parece ser o caso de Joana e de Stephen, para quem a arte está longe de se limitar a um instrumento temporário, sobretudo porque a própria relação com o mundo parece estar sempre e inevitavelmente mediada pelo olhar contemplativo e criador do

serem pensadas pelo movimento do realismo socialista.

⁴¹⁴ Esse ponto é explorado por Wilma Patrícia Maas em importante estudo, baseado na leitura do escrito autobiográfico de Goethe *Viagem à Itália* (há tradução recente de sua lavra, publicada pela Editora Unesp em 2020), sobre o período em que esteve no país. MAAS, Wilma Patrícia. “Goethe, o *Meister*. A experiência artística como narrativa da falha”. In: MAZZARI, Marcus V.; MARKS, Cecília (orgs.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia: Ateliê, 2020.

⁴¹⁵ O protagonismo atribuído a Lothario – jovem nobre, sobrinho da canonisa e educado pelo tio –, por meio da Sociedade da Torre, rende a Goethe uma crítica de Herder, pois atesta a simpatia que aquele guardaria em relação à aristocracia. MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 108.

⁴¹⁶ Trecho da carta XXII. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki (trads.). São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 105.

⁴¹⁷ Schiller (*apud* Maas) manifesta estranhamento com relação à presença desses personagens que, no entanto, a seu ver, não prejudicam a organicidade conjunta da obra. *Ibidem*, p. 88.

⁴¹⁸ LUKÁCS, Georg. “Posfácio”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nicolino Simone Neto (trad.). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 582.

artista. Nesse aspecto, há uma grande diferença com relação aos caminhos desses dois jovens, cujo contato com a coletividade é feito em uma redoma invisível de solidão – própria talvez do artista que observa a sociedade quase como um pária, observa a realidade, a vida, através do *éthos* das pessoas que o circundam. Tal solidão se faz presente na *Bildung* pautada pela relação entre o poeta e o mundo.

Ambos os romances narram o processo de formação de protagonistas que vão desenvolvendo a consciência de ter uma vocação, ouvem um chamado interno e buscam segui-lo em meio às aprendizagens em contato com o mundo externo. Em uma entrevista⁴¹⁹, Clarice Lispector relata o que ocorreu no momento em que tomou consciência da vontade de ser escritora, circunstância biográfica que parece dialogar muito com seu romance de estreia.

Ainda no campo das aproximações entre as duas obras, destaca-se a representação literária que remonta à infância dos protagonistas, acompanhando-os até se tornarem jovens adultos: Joana, a heroína do romance de Clarice, como jovem casada e sem filhos e Stephen Dedalus, o herói do romance de Joyce, como jovem universitário. Outro traço de semelhança é o protagonismo da linguagem, não apenas em sua função referencial mas também na performática. As palavras e a percepção delas como imagens literárias são objeto de representação, e a vocação mencionada há pouco tem relação com o modo como Joana e Stephen são sensíveis à emoção estética provocada pela linguagem e como o mundo externo lhes toca através das falas dos outros e de suas vivências.

Se para Joana a *Bildung* feminina constitui-se como passagem obrigatória, influenciando o modo como se coloca em alteridade em relação ao meio social, para Stephen Dedalus, que passou a infância e a adolescência em ambiente religioso – primeiro no colégio Clongowes e depois no colégio Belvedere –, a passagem por uma *Bildung* religiosa não pode ser ignorada. Pelo contrário, trata-se de elemento fundamental em sua formação intelectual e subjetiva.

⁴¹⁹ Clarice diz o seguinte sobre a vocação: “Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino –, quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. **Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade.** [...] A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse), que pena eu não ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. [...] **Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir**” [grifos nossos]. (Publicado originalmente em uma crônica no *Jornal do Brasil*, em 2 de maio de 1970.)

Como ponto de referência para refletirmos sobre a *Bildung* feminina, resgatou-se das páginas do romance goethiano o Livro VI, “Confissões de uma bela alma”, revelando-se a que ponto a formação feminina era problemática. A irmã da autora das confissões completa todo o itinerário de uma típica *Bildung* feminina no século XVIII – que não comportava, em verdade, nenhuma formação plena e harmônica –, contudo não alcançou a felicidade. Já a canonisa abre mão dessa trajetória, mergulhando numa jornada interiorizada, ou seja, numa *Bildung* no âmbito da religiosidade pietista. Também não se pode afirmar com assertividade que gozava de plena felicidade; em todo caso, lutou radical e corajosamente pela liberdade de sua mente e de seu coração, ao custo do isolamento social, estabelecendo-se como *gelehrtes Weib* (mulher sábia, erudita). As negatividades que amargou em sua formação nos são transmitidas em várias ocasiões de seu relato, quando registra os caminhos, conhecimentos e aventuras a que não teve direito pelo simples fato de ter nascido como mulher – o próprio pai custava a se resignar com essa limitação da sociedade de então, no meio aristocrático alemão setecentista.

Em contrapartida, a heroína Joana, em pleno século XX, no Brasil, teria a oportunidade de trilhar um destino diferente? Com efeito, mesmo após aproximadamente um século e meio, a heroína de um romance de formação continua sem a possibilidade de ter um caminho suave, pois, para opor resistência às expectativas sociais de uma sociedade de valores conservadores, órfã, constrói-se como presença subversiva, reclamando para si a formação, ainda que o mundo a veja como mulher deslocada, excêntrica – ponto em comum com a experiência da canonisa.

A formação feminina de Joana teve papel importante, como aprendizado por meio das falhas, trazendo-lhe autoconhecimento e reforçando em seu coração a convicção de atender ao chamado da vida e seguir adiante em sua vocação. No trecho seguinte, Joana, ao fazer um balanço sobre sua própria história e seu modo de ser, é capaz de admitir o medo que sente:

O fim da lucidez de Joana misturou-se ao navio torto sobre as ondas, movendo-se. Bastava menear a cabeça para que as ondas a acompanhassem. Mas ela tivera coisa, ah isso tivera. Um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor. Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas. Tudo lhe parecia às vezes preciso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama, ela não é amada. [...] No entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe. Compreende, titia? Eu não a chamaria de herói como eu mesma prometera a papai. Pois nela havia um medo enorme. Um medo anterior a qualquer julgamento e compreensão⁴²⁰.

⁴²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 172-173.

Já se disse anteriormente que Stephen sentia-se preso numa rede metafórica composta da tríade casa, pátria e religião. Desde os anos no colégio Belvedere, tais forças opressoras já atormentavam sua consciência, fazendo germinar a urgência de partir e seguir sua vocação longe de seu local de origem. A seguir, o narrador mostra-nos como essas demandas perturbavam a mente do herói:

Enquanto sua mente perseguia seus intangíveis fantasmas e se desviava irresoluta dessa demanda, ele ouvia à sua volta as vozes constantes do pai e dos professores, que o incitavam a ser um cavalheiro acima de tudo e que o incitavam a ser um bom católico acima de tudo. Essas vozes agora eram sons ocultos em seus ouvidos. Quando o ginásio abriu, ele ouviu outra voz que o encorajava a ser forte [...] e quando o movimento do renascimento nacional começou a se fazer sentir no colégio mais uma voz lhe pediu que fosse fiel à sua terra e ajudasse a reerguer sua língua e suas tradições. No mundo profano, ele antevia, uma voz mundana lhe pediria que reerguesse a fortuna perdida do pai com seus esforços e, enquanto isso, a voz de seus camaradas de escola o incitava a ser um sujeito decente, a escudar os outros [...]⁴²¹.

Notemos, assim, que nenhum dos dois heróis ostentava, desde o início, caracteres sólidos e amadurecidos; pelo contrário, não obstante a altivez que exibem – como um ouriço que defende o corpo mole interno –, tinham consciência de seus medos e de sua fragilidade e por isso ansiavam fortalecer-se em processo formativo. Quanto a esse aspecto, pode-se afirmar que são irmãos do Wilhelm que recebeu de Goethe o epíteto de “pobre cachorro”. No entanto, cabe ressaltar que o romance de formação de uma poética, contida nas histórias de Joana e de Stephen, que os aproxima do *Künstlerroman* (romance de artista) resulta na representação literária do destino singular do artista e, portanto, não pode ser considerado exemplar.

Em havendo uma intenção educacional mais imediata, como já se discutiu em relação ao destino exemplar de Wilhelm Meister, é importante contar com a intromissão providencial de um narrador irônico que, de tempos em tempos, impede a identificação ingênua do leitor com o herói d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Já no romance de formação de Clarice e de Joyce temos, na verdade, um narrador que nos conduz para dentro da consciência dos heróis, a fim de que possamos acompanhar de que modo o mundo lhes penetra a sensibilidade e de que modo se relacionam com ele. Por serem detentores de uma sensibilidade extremamente porosa, sofrem com a hostilidade de um mundo que os quer absorver e pasteurizar, para que representem papéis sociais convencionais, cada qual em seu meio; por esse motivo, podemos afirmar que o egoísmo juvenil de Stephen é elemento estruturante em *Um retrato do artista quando jovem*, assim como o jeito arisco de Joana o é em *Perto do coração selvagem*.

⁴²¹ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016, p. 108.

No romance joyceano, o narrador se mostra objetivo, apresentando-nos atividades, fatos e pensamentos sem mediação – em ação (digamos assim, como um drama em prosa) –, já que a vida é representada pela arte tal como ela é (lembremo-nos das influências vindas de Ibsen e do Realismo de Flaubert, já discutidas). O foco (a câmera e o microfone imaginários) posiciona-se nos personagens, não havendo uma narração defensiva; não é irônica nem simpática. Se, em certo momento do romance, Stephen palestra sobre os procedimentos artísticos, explanando, por exemplo, a estase silente da emoção estética (a epifania), em outros momentos presenciamos a manifestação textual do conceito, metalinguisticamente.

Já no romance de Clarice, o narrador em geral se apresenta em terceira pessoa, porém com muitas transições para o discurso indireto livre. O foco frequentemente se posta em Joana, que, por sua vez, empresta sua voz a outros personagens, que soam um pouco como a heroína, conforme arriscamos interpretar, com base em observação de Roberto Schwarz⁴²². Estaria Joana brincando com os personagens do próprio romance, interlocutores de sua própria história, adivinhando-lhes os pensamentos e emoções mais íntimos?

Some-se aos pontos levantados a representação literária da recepção de impressões estéticas em ambos os romances: o mundo é narrado como é captado pelos sentidos, pela descrição de cores, sons ou luzes, isto é, em seu estado “selvagem”, sem passar pela codificação organizada da racionalidade, conforme observamos, sobretudo, no período da infância daqueles que viriam a ser artistas. Podemos afirmar, assim, que as obras de Clarice Lispector e de James Joyce, de modo extraordinário, não apenas representam a formação artística como conteúdo como também servem de laboratório linguístico, pois a poética se manifesta na própria forma do romance.

Por fim, em nosso entendimento, tanto a narrativa de Clarice quanto a de Joyce, ora em leitura comparada, são como tecidos orgânicos e pulsantes. Há uma “coisa” fluida, uma sensibilidade artística presente como consciência que se esparrama, se dobra e se desdobra por toda a narrativa. O que confere um mínimo esqueleto ou princípio ordenador, parece-nos, é a vontade formativa, é a busca pelo autorreconhecimento, o que motivou a pintura de um retrato e a escrita de uma história, com determinado ponto de partida.

⁴²² Conforme assinalamos no subcapítulo 4.1 desta dissertação, quando tratamos da voz narrativa em *Perto do coração selvagem*. A observação de Roberto Schwarz está no ensaio ao qual já nos referimos. SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem", *op. cit.*, p. 57.

7. As dimensões do “mal” na formação de Joana e de Stephen: reflexões sobre a literatura e o sacerdócio do artista

Observemos agora como Goethe coloca lado a lado a noção de “mal” na perspectiva de Bela Alma, que seguiu uma formação religiosa, e de seu tio, que prega uma formação humanista, marcada por ideais progressistas e laicos:

Que efeito provocou-me aquilo no coração! Alcancei experiências absolutamente novas para mim. Via com indescritível melancolia um **Agathon** que, criado nos pequenos bosques de Delfos, **ainda devia o custo de seu aprendizado** e o ia pagando com pesados tributos em atraso, e esse Agathon era meu amigo, estreitamente ligado a mim. Minha simpatia por ele era viva e perfeita; sofria com ele, e ambos nos encontrávamos na mais estranha situação.

Depois de me ocupar por muito tempo com sua disposição de ânimo, voltei minhas reflexões para mim mesma. O pensamento – “**Não és melhor que ele**” – elevava-se diante de mim como uma pequena nuvem que se estende mais e mais até obscurecer toda minha alma. Agora não pensava mais apenas, “não és melhor que ele”, mas o sentia e sentia-o de um modo como não gostaria de senti-lo ainda uma outra vez, e não foi uma transição rápida. Durante mais de um ano tive de sentir que, se uma invisível mão não me tivesse refreado, **eu poderia ter chegado a ser um Girard, um Cartouche, um Damiens, ou qualquer outro monstro que se queira: sentia nitidamente em meu coração a disposição para tanto. Que descoberta, meu Deus!**⁴²³ (grifos nossos)

Creia-me, minha querida, a maior parte de nosso infortúnio e de tudo o que chamam mal no mundo tem sua origem exclusivamente no fato de serem os homens negligentes demais para conhecer com absoluta certeza seus objetivos e, quando os conhecem, trabalhar seriamente para alcançá-los. São, para mim, como homens que, tendo a ideia de que poderiam e deveriam construir uma torre, só empregam em suas fundações pedras e trabalho necessários para a construção de uma cabana⁴²⁴. (grifo nosso)

Para as pessoas que professam a religião cristã, sempre assombra a ideia do pecado, da entrega a impulsos sensuais (denotada pelas referências a Agathon, Girard, Cartouche e Damiens⁴²⁵). Segundo o código de conduta cristão, a luxúria desvirtua a função reprodutiva (o ato sexual foi dado por Deus com finalidade de reprodução) e a sexualidade exercida por simples prazer e fora do casamento, por exemplo, é uma afronta a Deus porque o homem se dá a liberdade de fazer algo com outro fim que não o determinado pela autoridade divina. Já no caso de homens que prezam a ação motivada racionalmente por ideais, a negatividade está no desleixo e desperdício de forças, na inatividade, como se vê nas palavras do tio.

Nos romances de Joyce e de Clarice, por sua vez, o mal de certa forma se apresenta como nas confissões de Bela Alma, isto é, sob a chave da sensualidade. Um ensaio de Hélène

⁴²³ GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Nicolino Simone Neto (trad.). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 378.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 391.

⁴²⁵ Tais referências relacionam-se a histórias em cujo enredo o tema da sedução se faz presente, segundo esclarecem as notas explicativas de Marcus Mazzari. *Ibidem*, p. 378-379.

Cixous⁴²⁶, com base no qual tecemos nossas reflexões, aponta para a presença de uma educação libidinal do artista. Embora a sensualidade tenha resultado em grande sofrimento para Stephen, por conta da religiosidade católica, é elemento imprescindível tanto em sua trajetória formativa quanto na de Joana, pois lhes dá o impulso necessário para seguirem adiante.

Através da sensualidade, abre-se uma janela para o gosto pela liberdade, condição *sine qua non* para que nossos heróis se mantivessem em contato com o estado bruto e selvagem do mundo e, assim, em última instância, se destinassem para o interdito caminho da Criação. Não por acaso, quando retomam a trajetória de sua vocação artística de forma decisiva, sem mais olhar para trás, é a infância que resgatam, isto é, o fio de uma essência subterrânea, na verdade nunca interrompida, pulsante e incandescente – perto do selvagem coração da vida, imagem literária que ressoa em ambos como artistas. Observemos os trechos seguintes, sendo o primeiro a fala de Stephen e o segundo a de Joana:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! **Ele criaria ativamente a partir da liberdade e do poder de sua alma**, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcandorada e linda, impalpável, imperecível⁴²⁷. (grifo nosso)

Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!⁴²⁸

Nesse sentido, é oportuno trazer aqui reflexões de Sigmund Freud, no breve ensaio “O poeta e o fantasiar” (1908), pois sob a óptica psicanalítica também a infância se liga à criação poética, corroborando o que os romances argumentam:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia, que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo (*Spiele*): comédia (*Lustspiel*), tragédia (*Trauerspiel*) e as pessoas que as representam, como atores (*Schauspieler*). [...] Não esqueçam que o destaque, talvez estranho, às lembranças infantis na vida do poeta deriva, em última instância, da **pressuposição que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só voz, das brincadeiras infantis**⁴²⁹. (grifo nosso)

⁴²⁶ Há um estudo de Hélène Cixous que aborda *Um retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e a obra clariceana em geral. Tentamos pensar nas implicações da educação libidinal no contexto formativo artístico, pois no ensaio não se observou aprofundamento nesse sentido. CIXOUS, Hélène. “Reaching the point of wheat or a portrait of the artist as a maturing woman”. *Remate de Males*, Campinas, Unicamp-IEL, n. 9, 1989, p. 39-54.

⁴²⁷ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016, p. 207.

⁴²⁸ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 201.

⁴²⁹ FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2013, p. 269, 275.

Por fim, assinalamos também que o mal cumpre outro papel importante na trajetória de nossos aprendizes. Já se falou sobre sua personalidade permeável e macia, como artistas. Por sua vez, a altivez e a aspereza de sua personalidade ganham vitalidade à medida que se familiarizam com o mal, o que os ajuda a repelir as exigências do mundo externo. Do contrário, se sucumbissem, poderiam ter o mesmo destino trágico do protagonista de um romance como *Debaixo das rodas* (1905)⁴³⁰, de Hermann Hesse.

A literatura como “maldição”

Desde que comecei a escrever poemas me perguntei se realmente valia a pena fazê-lo: não seria melhor transformar a vida em poesia, em vez de fazer poesia com a vida?

Octavio Paz

No preâmbulo do livro que enfeixa ensaios publicados na revista *Critique* de 1946 a 1957, Georges Bataille declara que seus esforços sempre se concentraram na busca de desvendar o sentido da literatura; ao cabo do texto, conclui que ela é a expressão do que identifica como o mal em sua forma aguda. Com tal expressão, não quer apontar para a ausência de moral, mas sim para a exigência de uma “hipermoral”, ou seja, uma comunicação leal somente possível mediante um pacto de cumplicidade com o leitor no que concerne ao conhecimento do mal. “A tarefa literária autêntica só é concebível no desejo de uma comunicação fundamental com o leitor. (Não falo da massa dos livros destinados a ludibriar, a baixo custo, o grande público).”⁴³¹

Entende-se, assim, segundo Bataille, que a literatura como espaço maldito é onde tudo pode ser dito (conteúdo/arte realizada). Aqui se desnuda o jogo da transgressão da lei, pois a literatura não se obriga à tarefa de organizar a sociedade coletiva – como fazem a religião ou o pacto social lockeano⁴³². Como arte, ela é desinteressada, não vinculante, pode ser irresponsável. Desse modo, explicar-se-iam a censura e a destruição sofridas em certos momentos da história, pois era reconhecida como material nocivo por conta de seu poder sugestivo, transgressor e, em última instância, libertador, inspirando temor em governos autocráticos e instituições opressoras.

⁴³⁰ O título original, em alemão, é *Unterm Rad*. Romance de formação de Hermann Hesse, cujo desfecho é a morte trágica do jovem e ingênuo protagonista, que buscou corresponder às demandas da família e sucumbiu, vítima da dinâmica da educação institucionalizada.

⁴³¹ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Fernando Scheibe (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 22.

⁴³² Referência a um dos principais teóricos do contrato social, o filósofo inglês John Locke (1632-1704), conhecido também como fundador do empirismo britânico e defensor da liberdade e tolerância religiosa.

Ao longo dos caminhos e descaminhos de Joana e Stephen, aquilo que se identificou como mal foi decisivo para se colocarem perto do coração selvagem, para um estado de arrebatamento. Acrescentamos agora, com essa discussão trazida por Bataille, a noção de que o mal, de acordo com a ordem social, tem afinidade com a literatura e, por extensão, com o artista, sobre quem o escritor francês diz: “Um ser ativo aceita *lealmente* as piores consequências de seu desafio. Por vezes até precisa ir ao encontro delas. A ‘parte maldita’ é a parte do jogo, da álea, do perigo”⁴³³.

Assim, a liberdade a que nos referimos anteriormente carrega-se de um significado especial: o de um desprendimento total, ainda que isso signifique aceitar a consequência de estar apartado dos outros, solitário, condenado a uma eterna proscrição ou danação, por assim dizer⁴³⁴. Virginia Woolf também põe em relevo a condição ideal para o ofício do artista, nos seguintes termos:

A literatura está polvilhada de destroços dos homens que se importaram além do razoável com a opinião dos outros.

E essa suscetibilidade é duplamente afortunada, pensei, voltando à minha indagação original sobre qual é o estado de espírito mais propício para o trabalho criativo, porque a mente, **para alcançar o esforço prodigioso de libertar completa e inteiramente o trabalho que está dentro do artista, precisa ser incandescente**, como a mente de Shakespeare, conjecturei, olhando para o livro aberto em *Antônio e Cleópatra*. Não pode haver nenhum obstáculo, nenhum assunto externo não esgotado⁴³⁵. (grifo nosso)

Quando Joana roubou o livro diante dos olhos da tia e afirmou que fez isso simplesmente porque podia ou quando Stephen decidiu mergulhar nas artes desconhecidas – conforme reza a epígrafe do romance, “*Et ignotas animun dimittit in artes*”, de Ovídio –, não estariam justamente selando esse pacto com a arte? Os dois aprendizes, cada qual em sua história, tateiam pelo caminho, tentando responder à vocação e identificar o fim a que tinham nascido para servir. As palavras seguintes, de Stephen e de Joana, testemunham essa circunstância compartilhada:

O fim que tinha nascido para servir e no entanto não via o tinha levado a escapar por um caminho oculto e agora lhe fazia sinais mais uma vez, e uma nova aventura estava prestes a se abrir diante dele⁴³⁶.

⁴³³ *Ibidem*, p. 27.

⁴³⁴ O motivo da solidão do artista aparece eloquentemente em novelas como *Tonio Kröger* (1903), do escritor alemão Thomas Mann (1875-1955), na qual se narra com fabulosa economia textual e cores pungentes a trajetória de um artista que, desde menino, vivia intensamente comprometido com o altar de seus sentimentos, devoto da beleza da forma. A altivez do artista que se reconhece solitário em sua urgência pela vida, codificando e prismatizando tudo quanto sente e vê em um universo singular, recriado simbolicamente e reordenado em cadências cuidadosamente elaboradas.

⁴³⁵ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Bia Nunes (trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2014, p. 83.

⁴³⁶ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, *op. cit.*, p. 201.

[...] aceito tudo o que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e **é possível que esteja pisando no vital sem saber**; é essa a minha maior humildade, adivinhava ela⁴³⁷. (grifo nosso)

Com os sentidos sempre alertas aos mais sutis sinais, contando apenas consigo mesmo e imerso na banalidade do dia a dia, Stephen já havia ultrapassado seus mentores. Prossegue, assim, no aprendizado solitário: “Estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros ou a aprender sozinho a sabedoria dos outros, errando por entre as ciladas do mundo”⁴³⁸. Pela consonância que temos apontado entre as trajetórias de aprendizado de Stephen e Joana, pelo menos segundo a perspectiva da formação artística, não nos surpreenderia se alguém desavisado atribuísse erroneamente a frase destacada ao romance de Clarice Lispector.

8. Conclusão

Na edição comemorativa de *Perto do coração selvagem* por ocasião do centenário do nascimento de Clarice Lispector, em 2020, Nádia Battella Gotlib relembra a anedota em torno da adoção da epígrafe joyceana, por sugestão de Lúcio Cardoso. Em seguida, formula a seguinte pergunta: “Por que teria Clarice aceitado a sugestão do amigo? Ou melhor, o que a epígrafe anunciaria em relação aos dezenove capítulos do romance, distribuídos em duas partes? E por que ‘perto’, não ‘dentro’ do selvagem coração da vida?”⁴³⁹ Nestas considerações finais, como resultado das discussões que desenvolvemos ao longo do presente estudo, chegaremos a uma das possíveis respostas a esse questionamento.

Tanto Stephen Dedalus quanto Joana, ainda que já conscientes de sua vocação artística, precisam lançar-se em arriscado salto a partir da posição em que se encontram inicialmente. Por tal circunstância, narrar a partida se afigura como elemento fundamental, uma urgência essencial nos romances inaugurais de ambos, que buscam justamente contar sob forma ficcional a história de sua formação. Era importante para ambos tomar consciência de que houve uma trajetória de formação, revisitá-la e narrá-la: o que havia se iniciado na infância mantinha-se latente e gritava em seu âmago para que fosse retomado e continuado. A nosso ver, encontram-se aqui reunidas premissas verdadeiramente afinadas com a tradição do *Bildungsroman*, determinando a forma singular assumida por *Perto do coração selvagem* e *Um*

⁴³⁷ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*, *op. cit.*, p. 20.

⁴³⁸ JOYCE, James. Um retrato do artista quando jovem, *op. cit.*, p. 198.

⁴³⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 199-200.

retrato do artista quando jovem, e permitindo-nos chamar seus protagonistas de descendentes de Wilhelm Meister.

Para Stephen, tratava-se da partida de sua terra natal – Dublin, na Irlanda – marginal, se pensarmos na Europa continental como centro intelectual e artístico. Para Joana, a partida consistia em abandonar a posição tradicional que cabe à mulher num país periférico como o Brasil: dona de casa, casada e com filhos. Herbert Marcuse lembra a figura dos poetas errantes – sendo Archipoeta o maior de todos –, exilados e forasteiros, assim descritos:

*Too proud, too wild in their frenzy for freedom to ever seek compromise or stability, their lives evaporated into austere begging and continual wandering. Archipoeta is perhaps the first artist with the artist's genuine awareness of himself, who comprehended and openly emphasized that his vagabond life and his opposition to the surrounding world were an artistic necessity*⁴⁴⁰.

Dessa forma, a hipótese que levantamos é a da condição de estar em busca, em movimento, no limiar. Do contrário, sucumbe-se ao registro do demoníaco, da soberba, da monstruosidade, da simples entrega às pulsões (na nomenclatura freudiana), significando tomar um atalho ominoso, abrir uma falsa porta, renunciar à historicidade⁴⁴¹ e entregar-se ao esquecimento⁴⁴² e, em última instância, à desumanização. Na linguagem da canonisa de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o pecado leva para mais longe da imagem e semelhança de Deus, portanto, causa desvio do caminho formativo – eis o mal *negativo*.

O máximo que se pode permitir com segurança, portanto, é a aproximação, caso contrário, cessa a busca, cessa a formação. Para Stephen Dedalus, era importante que fosse apenas “perto”, senão, em sua identificação simbólica com o mitológico Dédalo engenheiro, teria suas asas de cera derretidas pelo sol e fracassaria em seu voo. Afinal, ele aceitou correr o risco, mas não tencionava cair. No caso de Joana, como *alter ego* ficcional de Clarice, também ela só poderia chegar perto da “coisa”, do grande segredo do mundo, cuja apreensão direta é insustentável. Será sempre por intermédio da linguagem que chegará o mais perto possível;

⁴⁴⁰ Em tradução nossa: “Orgulhosos demais, selvagens demais em seu frenesi por liberdade que dispensa compromisso ou estabilidade, sua vida evaporada em mendicância austera e contínua andança. Archipoeta é talvez o primeiro com genuína consciência de si como artista e que compreendeu e enfatizou abertamente que sua vida de errância e sua oposição em relação ao mundo que o cerca eram uma necessidade artística”. MARCUSE, Herbert. “The German artist novel: introduction”. Charles Reitz (trad.). In: KELLNER, Douglas (org.). *Collected papers of Herbert Marcuse. Volume 4: Art and liberation*. Londres: Routledge, 2007, p. 75.

⁴⁴¹ Oportuno lembrar aqui o conceito bakhtiniano de *chronotopos*, que pressupõe ser a formação do homem indissociável dos influxos do tempo histórico, o que está diretamente ligado à nossa condição de humanidade.

⁴⁴² Sobre o esquecimento, há um acurado estudo de Irene Bitinas Carvalho: *O motivo do esquecimento em Fausto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

acertada, portanto, a compreensão do então jovem Antonio Candido – oportuno reiterarmos aqui – quando assim disse sobre a estreada autora brasileira: “procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias”⁴⁴³.

Em sua posição privilegiada em relação ao mundo, o artista é sacerdote da eterna imaginação e criador mundano, não pode ambicionar esgotar o mundo com suas palavras: “Se o mundo inteiro for expresso, estará liquidado, redimido, acabado... Muito bem! Eu, porém, não sou nenhum niilista”⁴⁴⁴. É o ensinamento proferido por Tonio Kröger, o artista protagonista da novela homônima de Thomas Mann, do patamar da experiência adquirida com os anos.

Por fim, é necessário frisar que a caminhada contínua nos moldes do romance de formação somente se perfaz com a consciência histórica do sujeito, pois a negação ou o esquecimento da história esvaziariam todo o sentido de formação humana. À luz do *Bildungsroman*, é o processo que assume o protagonismo e não o resultado, daí o seu antagonismo em relação ao pacto demoníaco. Assim, afirmamos: deve-se estar *perto* e não *dentro* do coração selvagem. Encerramos nosso estudo com os seguintes trechos, nos quais observamos a ambivalência entre força e fragilidade gestada na consciência histórica de Joana e de Stephen:

[...] 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 até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo⁴⁴⁵.

Viver, errar, cair, triunfar, recriar da vida a vida! Um anjo ensandecido lhe surgira, **o anjo da juventude e da beleza mortais**, um enviado das belas cortes da vida, para abrir diante dele num instante de êxtase os portões de todos os caminhos de erro e de glória. **Adiante, adiante, adiante e adiante!**⁴⁴⁶ (grifos nossos)

⁴⁴³ CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 126.

⁴⁴⁴ MANN, Thomas. *A morte em Veneza; Tonio Kröger*. Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo (trads.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 114.

⁴⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 202.

⁴⁴⁶ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016, p. 209.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Jorge M. B. de Almeida (trad). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 40, novembro, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis : a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Fernando Scheibe (trad). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, 4ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Sergio Milliet (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970
- BEJA, Morris. “The Curve of an Emotion: The Years of the Portrait, 1904–1914”. In: *James Joyce. Macmillan Literary Lives*. Palgrave Macmillan, London, 1992, p. 44. https://doi.org/10.1007/978-1-349-22100-4_3
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. João Barrento (trad). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Susana Kampff Lages (Trad.); Ernani Chaves (Trad.). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011
- _____. *Linguagem, tradução, literatura*. João Barrento (Trad.). Belo horizonte: Autêntica, 2018.
- Bíblia. Português. *Bíblia sagrada*. Ludovico Garmus (Trad.) São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- BOCCA, Francisco Verardi. “Historia: primeiras formulações teóricas de Freud”. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 885, 2011.
- BOLLE, Willi. “A ideia de formação na modernidade”. In: GHIRALDELLI JR, Paulo. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44ª ed., São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Sodr  Viana (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 2006
- BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim*. José Antonio Arantes (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*, 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Lúcio. “Perto do coração selvagem”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 mar., 1944.
- CHIAPPINI, Lígia. “Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora”. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Regina Pontieri (org.). São Paulo: Hedra, 2004.
- _____. “Pelos ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 1996.
- CIXOUS, Hélène. *L’Heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes, 1989.
- _____. “Reaching the point of wheat or a portrait of the artist as a maturing woman”. *Revista Remate de Males*, n. 09, Campinas, UNICAMP-IEL, 1989.
- _____. “The artist and the law”. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man: authoritative text, background and contexts, criticism*. John Paul Riquelme (org). New York: W.W.Norton & Company, 2007.
- COSTA, Kim Tiveron da. “Gêneros em convulsão: perspectivas do Künstlerroman de autoria feminina na obra de Clarice Lispector. *Revista Litteris*, n. 18, 2016.
- DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e literatura no Brasil”. *Estudos Avançados*, n. 17, v. 49, 2003.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Luís Silveira (Trad.). Porto: Livraria Tavares Martins, 1947.
- _____. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida*. Mário Luiz Frungillo (Trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- ECO, Umberto. *The Aesthetics of Cosmos: the Middle Ages of James Joyce*. (traduzido do italiano por Ellen Esrock). Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- FARMER, David Hugh (org.). *The Oxford Dictionary of Saints*. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Rodrigo Duarte (Org.). 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 14ª ed. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim. Uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Maria Helena da Cruz Coelho et al. (trads.). Porto: Afrontamento, 1990.
- GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the artist as a young man*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nicolino Simone Neto (Trad.). São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Escritos sobre arte*. Marco Aurélio Werle (trad.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- _____. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Jenny Klabin Segall (trad.). São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt: Insel Verlag, 2019.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GRIMM, Jacob. Rumpelstilzchen. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo 2. Christine Röhrig (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GUEDES, Débora Carla Santos. “O romance de formação: um passeio pelos caminhos de Stephen Dedalus e Virgínia.” In: *Revista Estação Literária*, v. 4, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, novembro de 2009.
- GUTJAHR, Ortrud. *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, vol. II*. 1ª Ed. 1ªreimp. Marco Aurélio Werle (Trad.); Oliver Tolle (Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Jaa Torrano (trad.). 6ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2006
- JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. London: Collector’s Library, 2009.
- _____. *A portrait of the artist as a young man: authoritative text, background and contexts, criticism*. John Paul Riquelme (org). New York: W.W.Norton & Company, 2007.
- _____. *Um retrato do artista quando jovem*. Caetano W. Galindo (trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

- _____. *Um retrato do artista quando jovem*. Bernardina da Silveira Pinheiro (Trad.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *Stephen Hero*. E-art now. 2013. E-book.
- _____. *Stephen Herói*. José Roberto O’Shea (trad). São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Ulysses*. Caetano W. Galindo (trad). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária, volumes I e II*. 4ª edição portuguesa, revista a partir da 12ª edição alemã. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armenio Amado, 1968.
- KENNER, Hugh. “Joyce’s portrait – a reconsideration”. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man: authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. John Paul Riquelme (org.). Nova York: W.W. Norton & Company, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- _____. *Todas as cartas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. *Os mortos de sobrecasaca*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LUKÁCS, György. *Goethe e seu tempo*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- _____. *O Romance histórico*. Rubens Enderle (trad). São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. José Marcos Mariani de Macedo (trad). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- _____. “Goethe, o meister: a experiência artística como narrativa da falha”. In: *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói*. Marcus V. Mazzari e Cecília Marks (Orgs). Cotia: Ateliê Editorial, 2020.
- _____. “O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil: modos de apropriação.” Ensaio elaborado no âmbito do projeto *Caminhos do romance no Brasil - séculos XVIII e XIX*.
- MACEDO, J. M. Costa. “Sobre a origem do mal”. In: *O Céu é apenas disfarce azul do inferno*. Projeto interdisciplinar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14390.pdf>

- MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARCUSE, Herbert. “The German Artist Novel: Introduction”. Charles Reitz (Trad.). In: *Collected Papers of Herbert Marcuse. Volume 4: Art and Liberation*. Douglas Kellner (Org.). London: Routledge, 2007.
- MAZZARI, Marcus V. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: um magnífico arco-íris na história do romance”. In: *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói*. Marcus V. Mazzari e Cecília Marks (Orgs). Cotia: Ateliê Editorial, 2020, p. 21-42.
- _____. “Figurações do ‘mal’ e do ‘maligno’ no Grande Sertão: Veredas”. In: *Estudos Avançados*, v. 22, p. 273-290, 2008.
- _____. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: ed. 34, 2010.
- _____. *O romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- MELLO e SOUZA, Gilda de. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.
- MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981.
- MONTERO, Teresa (Org). *Correspondências*, Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.
- MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. José Marcos Macedo (trad.). In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, 2000, pp. 173-181.
- _____. *O romance de formação*. Natasha Belfort Palmeira (trad). São Paulo: Todavia, 2020.
- MORGENSTERN, Karl. “On the nature of the Bildungsroman”. Tobias Boes (Tradução e Introdução). In: *PMLA*, vol. 14, n. 2, março 2009, pp. 647–659 (13). Disponível em: <https://www.mlajournals.org/doi/abs/10.1632/pmla.2009.124.2.647>
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NUNES, Benedito. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. *Revista Remate de Males*, n. 09, Campinas, UNICAMP-IEL, 1989.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

- OLIVA, Luís César & XAVIER, Henrique Piccinato. “Clarice e Espinosa: batidas (des)ordenadas entre dois corações”. In: *Santa Barbara Portuguese Studies*. Volume 2: A presença de Espinosa nas culturas de língua portuguesa, 2017. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/2>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- OLIVEIRA, Manoela. H. “Sobre o socialismo em Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes”. In: *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 24, n. 39, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25715>.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Ari Roitman, Paulina Wacht (trads.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- PROUS, André. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades? *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 3, 1999.
- QUINTALE, Flavio. “James Joyce e o Romance de Formação: *Um retrato do artista quando jovem*”. In: *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói*. Marcus V. Mazzari e Cecília Marks (Orgs). Cotia: Ateliê Editorial, 2020.
- REITZ, Charles. *Art, alienation, and the humanities: a critical engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2006.
- ROSEMBERG, Fúlvia. “Mulheres educadas e a educação de mulheres”. In: PINSKY, Carla Bassanezi, PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RUSSOTTO, Mária. “La Narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”. *Revista Remate de Males*, n. 09, Campinas, UNICAMP-IEL, 1989.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação estética do homem numa série de cartas*. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki (Trad.). São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Tradução de Celso Reni Braidá. Petrópolis: Vozes, 1999

SCHOLES, Robert; KAIN, Richard M (orgs). *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for A Portrait of the artist as a young man*. Illinois: Northwestern University Press, 1965.

SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SEIBT, Gustav. “Ein gelehrtes Weib: Goethes verkannter weiblicher Bildungsroman ‘Die Bekenntnisse einer schönen Seele’”. Artigo publicado em 27 de agosto de 2020, na página eletrônica do periódico *Süddeutsche Zeitung*. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/271-geburtstag-ein-gelehrtes-weib-1.5011945?print=true>

SWALES, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Raquel Imanishi Rodrigues (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA, Mona Lisa B. “A educação pela linguagem em Perto do coração selvagem e A maçã no escuro”. In: *Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói*. Marcus V. Mazzari e Cecília Marks (Orgs). Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

_____. *Imagens da infância na obra de Clarice Lispector*. 2010. 166 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2010.

VALÉRY, Paul. “Poesia e Pensamento Abstrato”. *Variedades*. Maiza Martins de Siqueira (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Hildegard Feist (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virginia. “Mulheres e ficção”. In: *O valor do riso e outros ensaios*. Leonardo Froes (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Um teto todo seu*. Bia Nunes de Sousa (Trad.). São Paulo: Tordesilhas, 2014.