

CLARICE LISPECTOR

filosofia e literatura

Coordenação de Maria Celeste Natário, Cícero Cunha Bezerra e Renato Epifânio

2021

Edição conjunta de:

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto
Via Panorâmica s/n
4150-564 Porto

e

DG Edições
Av. D. Pedro V, 15 - 5.º Esq.º
2795-151 Linda-a-Velha

Composição e maquetagem: DG edições

Fotografia da capa: in “Portal da Literatura”

Impressão e acabamento: VASP DPS

ISBN: 978-989-53284-4-4

Depósito Legal:

Primeira edição: Novembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53284-4-4/clar>

O presente livro é uma publicação do Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES – Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020.

A SITUAÇÃO NARRATIVA E A SITUAÇÃO HERMENÊUTICA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Lurdes Mara Oliveira de Albuquerque

“...Pois alegoria e interpretação, o que fazem é instalar-se nas pausas do irrazoável silêncio, que, não sendo as de um pensamento racional, lógico-discursivo, não admitem substituição por palavras definidas e recortadas na sonoridade sem silêncio do discurso.” (Eudoro de Sousa)

A narrativa de Clarice Lispector apresenta-se como uma forma inovadora do romance brasileiro, inserindo-se numa tradição de escritores que, indubitavelmente, contribuíram para a consolidação dos padrões estético-literários instituídos no Brasil a partir da primeira metade do século XX. Com importância inestimável para a literatura nacional, em meio a outros grandes escritores de sua época, a escritura da autora de *Perto do coração selvagem* singulariza uma técnica de composição, até então, inédita em nosso país, qual seja, a adoção de um ponto de vista diferenciado do tradicional: o do narrador não-onisciente para narrar a história. Tal técnica, que tem como precursor, conforme caracteriza Lubbock (1976, p. 104), o romancista inglês Henry James, representa uma mudança na perspectiva do escrever ou, nas palavras do teórico citado, consiste na «sistematização de um método em que o autor se retira, se coloca de parte e a mente do personagem se expõe ao leitor».

Ao lado de Guimarães Rosa, que revoluciona a linguagem do romance brasileiro em *Grande Sertão: Veredas*, Clarice inaugura a “epifania” da consciência, expressa no “Ser-tão” da linguagem humana. A esta epifania da consciência, instaurada pela linguagem da escritora, relaciona-se a concepção segundo a qual a linguagem não é somente uma possibilidade particular dada ao homem, mas uma determinação essencial do seu ser que opera o desvelamento – a epifania – das significações concretas do mundo.

Dentre as características do texto clariciano, ressalta-se a forma sincopada em que se apresentam as cenas do romance, ou seja, a ruptura do que seria uma ordem lógica da narrativa. Acrescenta-se a este traço um substancial afastamento do narrador, evidentemente, comparando-se esta técnica com as formas tradicionais do romance, nas quais o narrador se coloca sobrevoando

os eventos narrados. Estas nuances, a princípio, meramente formais, têm determinadas implicações que interferem no conhecimento propugnado pela obra, um conhecimento simbólico de ordem existencial.

Para falar sobre romance, faz-se necessário compreender o gênero narrativo como um tipo de arte literária que se caracteriza por um modo diferente de lidar com o conhecimento: a mediação estabelecida pela figura do narrador. Ao ler um texto narrativo, em especial um romance, o leitor procura compreender os eventos, saber o que se passa com as personagens, enfim, interage com a trama através do enredo e das reflexões de tais personagens. Esta interação só é passível de acontecer mediante o evento da narração. A maneira pela qual a história é contada pode alterar significativamente a compreensão do leitor acerca do que chamamos conhecimento da narrativa. Este conhecimento a que nos referimos equivale à decodificação de uma estrutura prévia que existe na história. Noutros termos, o texto é organizado previamente por um mediador. Este ato de mediação já constitui em si mesmo um ato interpretativo. Ao narrar, o narrador realiza uma operação hermenêutica que consiste em sua decifração e transmissão da estrutura prévia do conhecimento implícita na obra.

Sendo, portanto, o narrador o hermeneuta por excelência, a situação narrativa constitui a condição *sine qua non* do conhecimento presente na narrativa, ou seja, constitui a própria situação hermenêutica. Determina-se, assim, a pergunta primordial de quem pretende compreender um texto narrativo: qual o papel do narrador no texto e quais as implicações hermenêuticas de sua posição diante da narrativa?

À estrutura de conhecimento instaurada pelo romance equivale uma compreensão prévia a ser decifrada no ato interpretativo. A interpretação busca preencher os espaços vazios. A linguagem é o fenômeno por excelência. Ela faz brotarem as palavras sem que estas se reduzam à parte visível da enunciação. Abrange também o invisível. O silêncio pertence à linguagem na mesma medida em que o dito. Compreender é estabelecer relação com o mundo, e o mundo abrange uma totalidade de significações, e não meramente de coisas.

A obra de arte é uma produção do ser humano e está inserida no mundo da vida, o mundo da experiência humana ou da realidade vivida e que se determina, portanto, antes de qualquer tematização conceitual, teórica ou especulativa. Compreender um texto é deixar que o texto fale, que a obra apareça por si mesma como fenômeno, ou seja, como “aquilo que se mostra

por si mesmo”, na sua própria ação e no seu próprio desenvolvimento como um processo que se apresenta à nossa experiência.

À vista disto, o sentido de verdade da obra de arte difere substancialmente do conceito de verdade consagrado pela tradição do pensamento hegemônico em nossa Cultura. Enquanto este sentido se remete à noção de *orthótes* (adequação) e de *homoíesis* (correspondência), aquele retoma a concepção de verdade empregada pelos pré-socráticos: *alétheia*, revelação, desvelamento, o que aponta exatamente para uma desocultação do ser, no caso, para uma desocultação do sentido contido na obra de arte. E, de fato, se a obra de arte, o fenômeno estético, manifesta-se como fenômeno, *phainómenon*, isto é, como “aquilo que se está mostrando”, sua irrupção é ontológica.

Stanzel (1986, p. 185) considera a mediação da representação como característica genuinamente narrativa. Observemos que todo e qualquer leitor que se encontre diante de um texto narrativo é capaz de constatar a existência de um narrador como mediador do processo narrativo. É esta característica que distingue, pois, a narração das demais formas de arte literária.

Diferentemente do drama, em que os personagens se apresentam diretamente, quer dizer, aparecem colocando-se de corpo e voz na trama, nota-se a presença de um mediador no processo da narrativa, que funciona como uma espécie de intérprete dentro da própria obra. A peculiaridade primordial da narrativa em *Perto do coração selvagem*, que entendemos como personativa, em conformidade com a tipologia estabelecida pelo teórico citado, é que o narrador mediatizado é focalizado por um refletor: um personagem do romance que sente, percebe, mas que não fala ao leitor como um narrador. O leitor enxerga os eventos ou as outras personagens da narrativa através dos olhos deste personagem-refletor. Como, neste caso, aparentemente, “ninguém narra”, a representação parece ser direta.

Nesta narrativa, reiteramos, o afastamento do autor tem duas consequências diretas: a primeira é a predominância da representação cênica, isto é, ao contrário do que acontece nas demais situações narrativas, o personagem-refletor apresenta-se em cena quase que diretamente. Daí a segunda consequência: o centro de orientação do leitor ou de um observador imaginário da cena fixa-se na presentificação dos acontecimentos.

Uma outra característica básica deste tipo de narrativa é que, normalmente, a focalização se dá na consciência do personagem-refletor. Deste modo, o refletor é o filtro narrativo, uma espécie de “inteligência central”, um personagem dotado de diversos pontos de vista, construindo uma metáfora

daquilo que está sendo iluminado, ou seja, deliberadamente privilegiado pelo ponto de vista da narrativa.

Relacionamos as características desta situação narrativa, principalmente a refletorização de um objeto, evento ou consciência de um personagem, a um processo metonímico de composição. A metonímia, isto é, a representação do todo pela parte, equivale a uma epifania, algo que irrompe num instante privilegiado, contendo o significado do todo na parte focalizada. Observa-se perfeitamente o estabelecimento do círculo hermenêutico: o diálogo do todo com as partes. Noutros termos, entendemos que, metonimicamente, o todo está nas partes bem como cada parte, não só é representativa do todo como também o encerra em si.

Se o todo está na parte, cada ser é total em si mesmo, pois a única totalidade possível é a visão parcial da coisa. Note-se que “parcial” aqui tem o sentido distinto de “circunstancial”. Não se pode conhecer tudo. Há, portanto, uma finitude do conhecimento, assim como há uma finitude da existência, ambos delimitados pelo horizonte do tempo.

O primeiro capítulo do romance traz à tona um narrador diferente do habitual. Ele não nos oferece uma visão panorâmica da história que começará a narrar, tampouco nos situa no tempo ou no espaço em relação à narração, menos ainda, se dispõe a caracterizar a protagonista Joana. Desse modo, temos a impressão, inicialmente, de que quem está narrando é a própria Joana.

No entanto, logo percebemos que o pretense “modo de narrar” de Joana também se diferencia daquilo que normalmente é adotado como um procedimento aplicado a uma narrativa. Ora, como expectativa de um narrador em relação à história, Joana coisa alguma nos revela sobre a sua vida, quer seja, onde nasceu ou em que circunstâncias se desenvolve a trama. Em suma, Joana também não narra, apenas mostra. Todavia, não basta afirmar que Joana mostra, porque o seu modo de mostrar também não coincide com as maneiras habituais pelas quais se mostram as coisas, isto é, os eventos não são mostrados diretamente, mas indiretamente, por meio de um filtro narrativo. No decurso da narrativa, sentimos falta de um narrador que atenda às nossas expectativas enquanto leitores. Só o que conseguimos apreender são as sensações da menina Joana ou, talvez, o fluxo de sua consciência. É possível entender que o evento narrado é refletido na consciência da “Joana-menina”. A presença da criança é dramatizada de tal maneira, que a linguagem de que ela participa é peculiarmente infantil: «A máquina do

papai batia tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa.» (Lispector, 1998, p. 13)

O termo refletor sugere a iluminação de um ponto, suscitando-nos a ideia de um palco que se abre à nossa frente, apresentando uma cena por meio da adoção de um ponto de vista deliberadamente privilegiado. A relação a ser estabelecida, na perspectiva do estudo do narrador na obra, passa a ser não mais binária (narrador/evento), mas ternária, levando-se em consideração um terceiro elemento, o refletor, que serviria como uma espécie de mediador entre os dois primeiros.

O que acontece nesta narrativa é o afastamento do narrador em favor do refletor, que apresenta como consequência direta a forma de representação cênica, fixando-se, assim, os olhos do leitor no aqui e no agora. O recurso consiste no que poderíamos denominar *ante oculus ponere* (por diante dos olhos), por oposição ao modo de narrar do romance tradicional, qual seja, o de privilegiar a sucessão ou a justaposição dos acontecimentos da narrativa. Este recurso narrativo, que consta de diversos manuais de literatura como oriundo do barroco, é retomado frequentemente pela literatura do século XX. Acrescem-se a estas características, a oralidade e a dramaticidade, relegadas a um segundo plano pelos romances tradicionalmente descritivos.

Oralidade e dramaticidade se nos apresentam como formas de presentificar todos os acontecimentos, sejam eles passados ou presentes, narrados ou encenados. Inevitavelmente, conclui-se que esta maneira de mostrar faz com que o romance deixe de ser um gênero meramente narrativo (no sentido tradicional do termo) e passe a ser um gênero predominantemente dramático. E neste sentido é que entendemos a afirmativa de Lubbock, segundo a qual, a partir de Henry James, o gênero narrativo do romance sofre uma radicalização da sua função dramática, assumindo o ponto de vista como uma função dominante da narrativa.

Observa-se, sobretudo, a substituição da narrativa progressiva de eventos consecutivos pela sequência descontínua de imagens e, ainda, a adoção de uma perspectiva privilegiada para narrar a história, transformando as páginas do livro num palco onde o que se encena é anteriormente filtrado por um dos personagens. O drama estático representado pelos atores (personagens) torna a narrativa menos abstrata por natureza, projetando diretamente a ação aos olhos do leitor. Todos estes indícios nos levam a acreditar que, tal como ocorre no teatro ou na linguagem cinematográfica, a focalização de

um objeto, de uma personagem ou de um evento é modificada conforme a ênfase que é dada àquele objeto no momento.

O conhecimento da narrativa

A situação narrativa é um fator determinante para a concepção do romance como forma de conhecimento. Não um conhecimento de cunho racionalista, lógico-formal, mas de um conhecimento de ordem existencial e simbólico.

Como uma das implicações hermenêuticas que depreendemos deste tipo de narrativa, entendemos a função do refletor como a de uma *persona*, uma máscara: o narrador se despersonaliza para personificar a voz de uma personagem. Neste recurso de despersonalização, aparentemente apenas de ordem técnica, está implícito o questionamento do conceito segundo o qual a verdade é a expressão de uma subjetividade. Enquanto, na narrativa tradicional, o narrador paira sobre as personagens, dominando especialmente o universo ficcional, na narrativa clariciana, a hierarquia do narrador é rompida em favor da verdade que é desvelada paulatinamente pela própria situação narrativa. No primeiro caso, a verdade vem a ser uma subjetividade sobre as outras subjetividades. No segundo, ao contrário, a ênfase encontra-se na subjetividade dramática da personagem, isto é, na alteridade: o “eu” da ficção clariciana é o “outro”, apresentado formalmente na narrativa pela adoção do estilo indireto livre. Este “fazer falar a voz do outro” revela que a subjetividade da protagonista é ambígua, evidenciando-se a demanda pelo sentido de sua própria existência.

O ponto de vista como função dominante não deve ser interpretado apenas como uma técnica narrativa. Esta opção da ficção contemporânea e, particularmente, das personagens de Clarice Lispector, constitui uma resposta à noção clássica de organicidade da obra de arte. Tal concepção pressupõe mais outras três noções básicas que, a princípio, deveriam nortear a estrutura de uma obra de arte clássica: a unidade (conceito fundamental e gerador dos outros); a causalidade e a finalidade. Unidade implica substância, princípio único e unificante da multiplicidade do real, donde se conclui que é a unidade que organiza o todo, isto é, supõe-se que deva haver um princípio construtor de todos os fenômenos. Se o todo deve organizar-se tal como princípio constitutivo das partes, entende-se que há, portanto, uma relação de simetria direta entre estas e aquele. A simetria direta, conforme entendemos, não

persiste na narrativa contemporânea, onde a unidade compõe-se não só do orgânico, na aceção de organizado simetricamente, mas do não-orgânico, do que foi deliberadamente destituído de uma sequência lógica e causal.

O que seria, no romance em questão, o não-orgânico? Não é difícil perceber que a narrativa de Joana não se pauta na justaposição dos eventos. A sequência não é lógica, assim como o “texto” da consciência da personagem. A inserção destes fluxos de consciência, em meio aos acontecimentos, é responsável pela quebra da organicidade da obra.

Não mais havendo uma verdade absoluta proferida por um sujeito único, residente no princípio, um único ser não pode mais ser consagrado como detentor da verdade. Considerando-se o romance como forma de conhecimento, do ponto de vista da narrativa, não há mais espaço para a onisciência ou para a onipresença de um narrador supostamente conhecedor de tudo o que se passa na consciência de suas personagens ou no universo narrativo em geral. A verdade a ser buscada ou conhecida não reside mais tão-somente no ponto de vista do criador, mas no confronto direto e no diálogo permanente travado pelo criador e pelas criaturas, concretizando-se, desta maneira, o processo de velamento e desvelamento de tudo o que é ou existe.

Quanto ao primado da visão cênica, podemos afirmar que o narrador de visão panorâmica não sobrevive à derrocada dos valores tradicionais ocorrida no século XX. A verdade de que partilhamos hoje sustenta que não se pode ter uma visão absoluta do real. O real só pode ser apreendido parcialmente. Captamos aspectos dos objetos, variáveis conforme sua posição em relação à incidência de luz, nossa posição em relação a ele, enfim, a disposição deste objeto e a nossa própria disposição num dado instante. Se isto é possível dizer de um objeto, que é visível, o que dizer do invisível, o que dizer da consciência humana?

Isto posto, o modo de focalizar um dado momento da narrativa no romance de Clarice Lispector é sempre sincopado e descontínuo, privilegiando não a narrativa dos acontecimentos da vida da personagem Joana, mas aspectos particularmente significativos, instantes decisivos de sua existência.

Trata-se de uma narrativa muito mais qualitativa do que propriamente quantitativa.

Não há outra forma de narrar fluxo de consciência senão de modo fragmentado, manifestando-se o dilaceramento da existência ante a temporalidade. Tal desdobramento produz um “eu” que vivencia as experiências, e outro que observa a si mesmo. Este carácter reflexivo é uma situação comum a todas as personagens de Clarice.

As quebras da estrutura do enredo apontam para o fim da estrutura do romance tradicional. O romance contemporâneo não mais se ocupa da lógica da narrativa, mas da simbologia, do efeito provocado na existência da personagem. Os blocos narrativos são, ao invés de justapostos, dissonantes entre si, de tal maneira que, entre um capítulo e outro, ou dentro de um mesmo capítulo, observam-se frequentemente diversas sínopes acentuadas pela suspensão do ritmo narrativo entre uma cena e outra.

O drama da linguagem

Ao longo da narrativa, a personagem deixa transparecer a sua busca pela sensibilidade, porém, é sempre freada pelo seu racionalismo extremado. A personagem expressa essa angústia por meio da linguagem, o que quer dizer que a própria linguagem passa a ser uma personagem caótica. Daí, uma sensação de estranhamento e de angústia também no leitor, em função do descompasso no tocante ao que se espera de uma narrativa, uma sucessão de acontecimentos.

A cisão a que nos referimos pode ser observada a partir de três aspectos fundamentais: a cisão da consciência de Joana, a fragmentação de sua linguagem e o distanciamento da protagonista em relação aos demais personagens. Tais aspectos ora se separam, ora se confundem:

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam este distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas. (Nunes, 1989, p. 20)

No que tange à fragmentação existencial de Joana, este desdobramento manifesta-se quando a personagem procura comunicar-se. O dizer das palavras se dissocia dos sentimentos, não lhe permitindo expressar nem comunicar aos outros o que lhe é mais íntimo. Daí, a busca da linguagem como libertação, paradoxalmente, ocasionar um aprisionamento no dizer, que não apreende, nem tampouco exprime a dimensão das pulsões da personagem.

É neste sentido que afirmamos que a protagonista, na verdade, não estabelece diálogo, porque sua linguagem não consegue exprimir seus próprios desejos. A linguagem seria a forma de Joana se auto-observar e, mais que isso, de se autoconstituir, a tal ponto que Joana tem medo de dizer o que sente. O fato é que a linguagem e a consciência de Joana se situam na mesma instância de conflito, ou seja, seu drama só poderia ser manifesto à medida que efetivamente fosse articulado por sua expressão. É por isso que Joana não quer falar. O que quer, ao contrário, é encontrar uma forma de expressar seu sentimento dissociado da palavra.

Observa-se uma isomorfia entre o drama vivenciado pela personagem e uma espécie de drama da linguagem da narrativa, que teima em não dizer, teima em não querer dizer, como se Joana procurasse, por meio de sua linguagem, anular qualquer relação existente entre a palavra e a coisa:

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

Em uma de suas primeiras abordagens, Benedito Nunes estabelece uma correlação entre o drama vivenciado pela personagem de Clarice Lispector e a “náusea” associada ao personagem do romance *A náusea*, de Jean Paul Sartre. Indubitavelmente, um drama existencial permeia todo o universo do romance. As raízes deste drama estão em consonância com o universo cindido que caracteriza a protagonista. Seu drama é existencial, porque tende a procurar as características essenciais e peculiares à existência humana. Existencial, portanto, é a própria condição da existência. A cisão da existência humana se determina a partir da tomada de consciência por parte do ser humano de que a sua existência é simplesmente absurda, ou melhor, da tomada de consciência do absurdo da existência humana. Nos termos do Existencialismo, o homem é um projeto lançado como ser-no-mundo em estado de abandono. A análise existencial é a análise do modo de ser próprio do homem como existência, uma situação caracterizada como possibilidade, sem nenhuma garantia de realização. Desta forma, a existência leva as relações do homem com o mundo e consigo mesmo a tornarem-se problemáticas. A angústia originada pelo absurdo da existência, constituída em termos de possibilidade e em estado de abandono, é o elemento que nos remete ao drama existencial de Joana e ao seu universo cindido.

A existência humana torna-se projeção. A angústia de Joana se determina nesta situação de saber que sua existência é possibilidade de ser livre. Ou seja, o sentimento de ser pura possibilidade implica ameaça imanente, ocasionando o estado de nulidade que leva à angústia. A personagem produz uma imagem de si mesma, renunciando ao narcisismo da individuação e provocando um distanciamento de caráter reflexivo. A angústia que a acomete adquire um caráter reflexivo e circular.

Cabe ressaltar ainda que a angústia, em conformidade com o pensamento existencialista, difere do medo. O medo e o temor se determinam em face de alguma coisa específica, intramundana. Já a angústia carece de objeto, sua ameaça não está em parte alguma, pois é relacionada com o Nada.

Acerca do mistério que envolve a obra de Clarice, entendemos que interpretação procura exprimir, numa linguagem lógico-discursiva, o que sua narrativa já exprimira simbolicamente. Neste sentido, podemos afirmar que qualquer interpretação sempre será insuficiente, por seu caráter alegórico.

A simbologia do feminino

Como produção do ser humano, a arte é, portanto, de natureza simbólica. O símbolo reúne as partes de um todo que, em algum momento e por algum motivo, tenham-se desintegrado. Neste sentido, símbolo aponta para o: «[...] encontro ou reencontro, na aceção de uma remissão, uma busca por uma parte que promete completar algo a quem ela corresponda, integrando-a, curando-a, restabelecendo-a, sanando, enfim, os efeitos da quebra.» (Gadamer, 1985, p. 50)

Sousa (1988, p. 63), por sua vez, atribui ao “diabólico” e ao “simbólico” atitudes existenciais do homem perante o mundo. A etimologia de símbolo remete ao grego, *symbollein*, reunir, reintegrar, enquanto *diaballein* significa, literalmente, “abalar em dois”, dividir, separar.

Conclui-se, então, que o símbolo é uma conjunção. Assim, razão e emoção, claro e escuro, dia e noite, masculino e feminino são elementos apartados de um símbolo. Há dois modos de conceber estes elementos: diabolicamente, por oposição, ou, simbolicamente, pela complementariedade. O mundo cindido se define pelo antagonismo de seus contrários, de modo que suas polaridades se tornam incompatíveis. Se a diferença é a essência da identidade, o outro deveria ser visto como complementar, e não como antagônico.

As personagens da ficção clariciana em geral têm a sua personalidade cindida. Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, é o exemplo máximo da angústia causada por essa cisão diabólica. A luta travada entre a sensibilidade reprimida e a racionalidade extremizada de Joana traduz sua busca em reconciliar-se com sua sensibilidade, isto é, a sua demanda pela feminilidade é uma tentativa de complementar *éros* e *lógos*, o que é um drama de cunho existencial e simbólico. O drama de Joana, na verdade, exprime o drama de toda uma civilização, que atribui uma rígida perspectiva dicotômica aos valores que, originariamente, seriam complementares.

Importa frisar que a própria natureza da relação entre masculino e feminino é de ordem simbólica. Não nos referimos, portanto, ao aspecto biológico, tampouco ao gênero, restritivamente. «Masculino e feminino são expressões do existir humano que aparecem na dimensão simbólica do ser e estar no mundo» (Cavalcanti, 1987, p. 21). O feminino, em sua essência, está ligado à transmutação, à circularidade, à relação estreita com o que é telúrico, ctônico, subterrâneo, alude à “paixão da noite” (Jaspers, 1958). O masculino, por seu turno, relaciona-se com a linearidade, a organização, a “ordem do dia” (*idem*).

Joana, como todos nós, busca resgatar esta parte, a feminina, da sensualidade, que foi reprimida, mas que resiste, insiste em permanecer para nos lembrar de que sem ela, não somos plenos, homens e mulheres. Na verdade, vivemos sob o signo da quebra de um símbolo. Em função do desequilíbrio, da falta de complementariedade, vivemos num mundo sem compaixão e intolerante ao que é diferente.

Na consciência da protagonista, assim como na sociedade sustentada pelo patriarcado, a hipertrofia do masculino (na obra, representado simbolicamente nas figuras de “O pai”, “O dia”, “Otávio”, “O casamento”, “O abrigo no homem”) fez surgir o caos feminino (“...A mãe...”, “A mulher da voz”, “Lídia”, “A víbora”, “A partida dos homens”, “A viagem”).

Ainda em termos simbólicos, podemos dizer que a literatura de Clarice é feminina, pelo fato de buscar a indeterminação da origem, do não-dito, da lacuna por oposição à especificação da definição e do conceito, ambos de natureza fundamentalmente masculina. É feminina pelo retorno à linguagem originária, à revelação epifânica, ao conteúdo terrificante da natureza em si mesma, às forças ctônicas e obscuras que subjazem à claridade da consciência humana. Nunes (1989, p. 145) assim se refere à expressão da linguagem da autora, como um «estilo de humildade, em que a assombração do silêncio tende a esvaziar a expressão verbal».

É neste sentido, pois, de *húmus*, que entendemos a literatura de Clarice como feminina: ela suplanta a linearidade da linguagem lógico-discursiva e se manifesta de maneira originária e simbólica, ao procurar conjugar a palavra e a coisa, e superar os obstáculos que se formam com a linguagem seletiva e analítica, caracteristicamente masculina. Finalmente, é feminina, por se constituir numa escrita com o corpo: «Existe em Clarice Lispector, uma poética do corpo, não ostensiva, mas subliminar, tangenciando temas e personagens». (Sá, 2000, p. 286)

A perspectiva do corpo equivale, portanto, à perspectiva do feminino, ou seja, a um resgate da feminilidade. Por isso, a estética de Clarice é também um resgate do corpo, tão aviltado pelos valores dominantes de nossa Cultura. Simbolicamente, Joana busca o coração selvagem da vida, que, por sua vez, remete-nos à:

[...] lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, um relacionamento que pode ter se tornado espectral pela negligência, soterrado pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca ou simplesmente não ser mais compreendido. (Estés, 2018, p.19)

Ao longo da narrativa, o coração selvagem da vida não é plenamente alcançado por Joana. Não se efetiva a convergência entre a sua sensibilidade e a sua racionalidade, o que demonstra a abertura da travessia de Joana como uma projeção para o futuro: «[...] e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.» (Lispector, 1998, p. 202)

Referências Bibliográficas

- Lispector, Clarice (1998), *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Bastos, Fernando (1986), *Panorama das ideias estéticas do Ocidente*, Brasília, ed. UnB.
- Campos Rago, Maria José (1992), *Arte e Verdade*, São Paulo, Loyola.
- Cavalcanti, Raíssa (1987), *O casamento do sol com a lua*, São Paulo, Cultrix.
- Estés, Clarissa Pínkola (2018), *Mulheres que correm com os lobos*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Gadamer, Hans-Georg (1985), *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

- Heidegger, Martin (1990), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Jaspers, Karl (1958), “La ley del día y la pasión de la noche”, in: *Filosofia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Kundera, Milan (1986), *A arte do romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Lubbock, Percy (1976), *A Técnica da Ficção* (tradução de Octávio Mendes Cajado), São Paulo, USP.
- Nunes, Benedito (1989), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática.
- Sá, Olga de (2000), *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes.
- Sousa, Eudoro de (1975), *Horizonte e Complementariedade*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- _____ (1988), *Mitologia 1- Mistério e Surgimento do Mundo*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- _____ (1988), *Mitologia 2 – História e Mito*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- Stanzel, Franz (s.d.), *Narrative Situations in The Novel*, London, Indiana University Press.
- _____ (1984), *A theory of narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.