

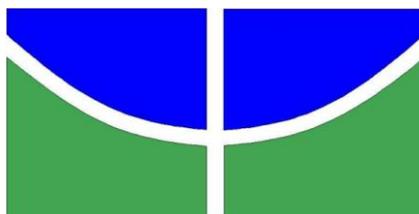
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

**Da submissão ao mando:  
a estética de Clarice Lispector em perspectiva formativa**

Dissertação

Camila Chernichiarro de Abreu Corrêa

Brasília  
2014



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

**Da submissão ao mando:  
a estética de Clarice Lispector em perspectiva formativa**

Camila Chernichiarro de Abreu Corrêa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati.

Brasília  
2014

## **BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati**

Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB  
Presidente

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa**

Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB  
Membro

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Danielle dos Santos Corpas**

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – UFRJ  
Membro

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana de Fátima Barbosa Araújo**

Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB  
Suplente

Aos que acreditam que  
*o movimento explica a forma*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor **Alexandre Pilati**, pela orientação decisiva sem a qual esse trabalho não seria possível e pela seriedade acadêmica revestida de uma sensibilidade docente que me inspira como exemplo.

Aos professores **Ana Laura Corrêa**, **André Luís Gomes**, **Hermenegildo Bastos** e **Rafael Villas-Boas**, pelas aulas que tanto contribuíram para a minha formação intelectual e humana.

À professora **Adriana Araújo**, pelas reflexões modernistas e pela sugestão do livro analisado.

Aos professores, colegas e amigos do **Grupo Literatura e Modernidade Periférica**, por me ensinarem a pensar; em especial, **Elisabeth Souza**, **João Vicente Neto** e **Tatiana Rossela**, pelas infindáveis discussões literárias.

Aos companheiros **Ricardo Selistre** e **Newton Neto**, pela nossa certeza que preenche.

Aos amigos daqui e *d'ailleurs*: **Anna Billker**, **Anne Dias**, **Blandine Farneti**, **Diego Conte**, **Emmanuel Pillet**, **Giliard Barbosa**, **Isabelle Gonçalves**, **Jéssica Gusmão**, **Luciana Oliveira**, **Martine Rouyre** e **Lucas Rocha**, por terem confiado no meu potencial.

À minha mãe **Leila**, pelas conversas tranquilizadoras e pelo imenso amor e cuidado.

Aos meus irmãos **Daniel** e **Vítor**, e à minha cunhada-irmã **Ana**, pelo apoio de sempre.

Aos meus sobrinhos **André** e **Alice**, por encherem minha vida de poesia viva.

À minha família carioca **Moysés**, **Marinês** e **Gabriel**, pelo permanente carinho.

Politização é principalmente uma das ramificações da urgência de entendermos as nossas coisas no que elas têm de peculiares ao Brasil e no que representam necessidades profundas nossas, inclusive mesmo as estéticas.

Literatura de vanguarda no Brasil  
Clarice Lispector

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo repensar a obra de Clarice Lispector numa perspectiva formativa e dialética, integrando o caráter universal de sua escrita ao dado local da modernidade brasileira incrustado, de maneira imanente, na forma literária. Como parte do sistema literário nacional, o romance *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, será analisado sob o viés da dialética do mando e da submissão. Esse movimento é observado na estrutura da obra cuja protagonista, enfrentando o domínio patriarcal que lhe é imposto, sobrepõe-se com autoridade e vigor a outras personagens femininas do livro, criando assim um impasse. A escrita de Machado de Assis é resgatada com o intuito de se perceber como dilemas da formação brasileira insistem em permanecer na vida nacional e, conseqüentemente, na estética moderna. Sob a luz teórica de Lukács, Adorno, Auerbach, Rosenfeld, Antonio Candido, Roberto Schwarz e Sergio Buarque de Holanda, a estética clariceana é encarada como manifestação artística desenvolvida na periferia do capitalismo mundial.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; Machado de Assis; crítica formativa; sistema literário; patriarcalismo.

## ABSTRACT

This dissertation is aimed at rethinking the work of Clarice Lispector from the formative and dialectical materialist perspective, integrating the universal character of her writing to the place where Brazilian modernity stands, which is encrusted, in an immanent manner, in the literary form. As part of the national literary system, the novel *Near to the Wild Heart* (*Perto do Coração Selvagem*), published in 1943, will be analyzed from the perspective of the dialectics of order and submission. This movement is observed in the structure of the novel whose protagonist confronts imposed patriarchal dominance while also overshadowing with authority and vigor other female characters in the book, thus reaching an impasse. The writing of Machado de Assis is rescued with the intention of perceiving how the dilemmas in the Brazilian formation insist on remaining in the national life and, consequently, in modern aesthetics. In the light of the theory of Lukács, Adorno, Auerbach, Rosenfeld, Antonio Candido, Roberto Schwarz and Sergio Buarque de Holanda, the aesthetics of Clarice Lispector is faced as an artistic manifestation developed in the periphery of world capitalism.

**Keywords:** Clarice Lispector; Machado de Assis; formative crisis; literary system; patriarchalism;

## Sumário

Introdução.....	10
1 Por uma leitura formativa e dialética da obra de Clarice Lispector .....	18
1.1 Tendências críticas .....	18
1.2 Clarice Lispector na tradição literária brasileira .....	26
1.3 O modernismo romanesco no capitalismo do século XX.....	32
1.3.1 O romance moderno no centro.....	32
1.3.2 Peculiaridades de <i>Perto do coração selvagem</i> na periferia.....	38
2 O patriarcalismo clariceano e a herança machadiana .....	46
2.1 De <i>Dom Casmurro</i> à prisão de Joana.....	46
2.1.1 O domínio patriarcal: a estratégia machadiana e morleyriana .....	46
2.1.2 Joana no mundo dos homens.....	50
2.2 Culpa, privilégio e propriedade .....	56
2.3 Libertação figurada na linguagem.....	64
3 O mando no impasse do outro .....	72
3.1 A sorte dos desfavorecidos: de D. Plácida às mulheres clariceanas.....	75
3.2 Superioridade esclarecida em mutação mítica .....	90
Considerações finais.....	97
Referências bibliográficas .....	101

## Introdução

Criar não é imaginação, é correr o grande risco de ter a realidade.

Clarice Lispector

Estamos muito mais realistas agora, no sentido em que estamos muito mais artistas.

Clarice Lispector

Atualmente a obra da Clarice Lispector está na moda. Após reedição de todos seus livros, iniciada em 2007 pela Editora Rocco, escritos da autora espalham-se pelas redes sociais e múltiplos trabalhos acadêmicos enfileiram-se nas estantes de bibliotecas nacionais e estrangeiras. Segundo dados recentes de Alvim (2013), há um “boom” de publicações sobre a autora: são mais de 40 títulos editados somente pela Rocco, entre romances, contos, crônicas, histórias infantis, biografias; além de frases que invadem o ciberespaço e superam o índice de 3000 “curtidas” e “compartilhamentos” em um espaço reduzido de tempo, como ocorre com uma citação de *Um sopro de vida*. Inclusive essa mesma obra foi finalista do prêmio de melhor livro traduzido nos Estados Unidos em 2013, na categoria de ficção, de acordo com a Agência Brasil de Comunicação<sup>1</sup>. Causas contemporâneas para esse fenômeno ao mesmo tempo popular e erudito (em termos de crítica e de recepção da obra) podem ser investigadas, porém esse não será o foco do presente trabalho. A ideia desta dissertação nasce mais de um sentimento de falta do que de excesso.

Quando se fala em Lispector, a crítica centra-se no caráter abstratizante de sua escrita, marcada pelo antirrealismo de influências universais, tais como Virginia Woolf, James Joyce, entre outros. O percurso crítico de sua obra, formulado por Sá (1999), mostra estudos importantes de Antonio Candido, Sérgio Milliet, Gilda de Melo e Souza e Roberto Schwarz sobre os livros iniciais escritos por Clarice Lispector nas décadas de 40

---

<sup>1</sup> <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2013-04-10/obra-de-clarice-lispector-e-finalista-do-premio-de-melhor-livro-traduzido-nos-eua>.

e 50. Inúmeras outras pesquisas se seguiram nas décadas de 60 e 70, período em que se destaca a crítica de Benedito Nunes. Esta parece ter definido a forma de se encarar a obra clariceana nas décadas subsequentes: tom filosófico e universal figurado na problemática do *ser*, cuja abstração trata de eliminar o caráter histórico.

A produção literária de Clarice Lispector recebeu, desde os seus primeiros textos, uma espécie de selo com a marca registrada do questionamento existencial, como se tal qualificação eliminasse ou reduzisse as incursões de sua obra no social. Na verdade, sabemos o quanto a cisão existencial/social é imprópria. A referida oposição resulta mais de uma posição da crítica que propriamente do conteúdo das obras. (LUCCHESI, 1987, p.18)

O intuito neste trabalho, sob a luz da crítica literária dialética, é resgatar na obra de Lispector o elo entre literatura e processo social que, ao longo desses anos de crítica, não aparece como leitura hegemônica. A dificuldade impõe-se devido às armadilhas estéticas de uma escrita cuja estrutura aparentemente desarticulada é repleta de reflexões de uma consciência inquieta. Como aponta Chiappini (2004), existe um temor em dar um passo adiante na leitura de Lispector por medo de simplificação.

Não se trata de “perceber apenas simetrias entre arte e realidade”, nem de “fazer da arte um espelho, reflexo do social colhido mecanicamente”, mas de verificar, pelas pistas deixadas cá e lá, como a sensibilidade de uma grande escritora capta e trata questões que o seu tempo tornou incontornáveis. (CHIAPPINI, 2004, p.255)

Clarice Lispector escreve sua obra entre as décadas de 40 e 70, momento decisivo da formação da sociedade brasileira, passando do nacional-desenvolvimentismo de Vargas e a abertura internacional de Kubitschek aos dias amargos da Ditadura Militar. Pouco foi pensado em sua obra que a angústia e a dor vivenciadas pelas personagens possam ultrapassar o limite da subjetividade e atingir patamares de uma comunidade em possível transformação, formalizando assim impasses da história nacional e mundial.

A discussão a seguir procura contribuir em reposicionar a escrita de Lispector no âmbito do sistema literário brasileiro, entendido como

um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além de características internas (língua, temas, imagens), certos

elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 2009, p.25)

Esses elementos sociopsíquicos organizados esteticamente revelam um acúmulo necessário. Como a organicidade da literatura brasileira não foi construída espontaneamente na esteira do processo formativo nacional, foi preciso uma rede interna de conexões entre obras e autores para que se conseguisse superar a dependência. A causalidade interna criaria um vínculo consistente na produção literária, baseada assim na tradição de modelos locais anteriores e não nos padrões estrangeiros imediatos.

Machado de Assis tornou-se o diferencial formativo – escritor com o qual o Brasil se universaliza por explorar a fundo sua especificidade. Houve enfim um aproveitamento consciente e sistemático, por parte do autor carioca, da fatura produzida pelos seus antecessores românticos. Por que não haveria também um acúmulo de produção, mas apenas uma ruptura nos escritos de Lispector quando em contraste com as obras nacionais? De acordo com João Almino (2000), o neorrealismo e a introspecção, dois desdobramentos do modernismo,

desembocaram, não como prolongamento natural, mas através da ruptura ou superação, num grande salto para frente, em duas expressões de grande magnitude, que estão para o século XX literário brasileiro como esteve para a obra de Machado de Assis para o século XIX: o super-realismo (a definição é de Antonio Candido) de Guimarães Rosa e a ficção suprapessoal de Clarice Lispector. (ALMINO, 2000, p.66)

No período romântico, a literatura destaca-se pelo caráter missionário de sua empreitada formativa. Ter uma literatura brasileira significava dotar o país de aparato sociocultural válido e comparável às nações europeias centrais. A liberdade de forma e de fundo defendida no prefácio de Cromwell, de Victor Hugo (1995), publicado em 1827, foi importada pelos escritores nacionais, que reivindicavam uma gramática abasileirada com uma temática adequada às exigências locais.

No entanto a obrigatoriedade temática do específico – exuberância da natureza, mito original indígena e dinâmica urbana nascente – não significou um apuro formal que conseguisse captar, positivamente, as movimentações sociais do período; o reflexo

estético deu-se pelo seu inverso, pela falha e/ou pelo não-dito. Por mais que a cópia alencariana de Balzac fosse bastante frágil esteticamente e fora das possibilidades brasileiras, ela acabou sendo um procedimento revelador de problemas narrativos/sociais escamoteados.

Sendo autônoma, a arte possui leis próprias que regem seu funcionamento. Assim, devido a esse fechar-se em si mesma, a poética engloba o que ela tenta negar, a parte negativa de si que lhe é intrínseca – o mundo, conforme teoriza Adorno (1970). Nessa dialética autonomia e heteronomia, a obra pode revelar problematizações à revelia da intenção do autor. A força poética de captação das contradições da forma social interfere na própria constituição ideológica da forma literária, ou seja, “traz para dentro da imaginação o conjunto das formas sociais que organizam” (SCHWARZ, 1999, p.53) a materialidade histórica.

Com intuito de exaltar a formação original brasileira numa mistura harmônica de índios e brancos, a obra alencariana – *Iracema* e *O guarani* – aguça a tragédia histórica do genocídio indígena e encobre o problema fundamental que assombrava e mantinha economicamente a sociedade brasileira – a escravidão negra. O índio aparecia como personagem literário porque já não fazia mais parte do cotidiano das elites brasileiras, isto é, já havia sido exterminado ou estava isolado em reservas, distante dos centros urbanos.

O esforço romântico de buscar a especificidade nacional via Europa se deu por meio de contradições e formou-se um erro literário crucial, identificado por Machado de Assis no artigo *Instinto de nacionalidade*: “só [se] reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1959, p.817). A temática como doutrina, além de limitar, empobreceria os voos imaginativos da nossa literatura em formação.

Machado, então, enfrentou o problema do Brasil esteticamente: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (idem, p.817). Através de um trabalho formal apurado, ele conseguiu penetrar a fundo na escravidão e na descontinuidade entre a ideologia liberal da intelectualidade brasileira e suas práticas arcaicas e brutais. *As ideias fora do lugar*, de Schwarz (2000), mostram a

inadequação do parâmetro teórico das luzes com as ações políticas do território nacional, que estavam longe de serem incoerentes; elas existiam em plena funcionalidade e a serviço da classe dominante.

A consolidação da literatura brasileira efetiva-se na figura de Machado, mesmo que ele não tratasse diretamente de assunto local. Ele só pôde se tornar um marco na medida em que antes dele existiram inúmeras outras tentativas estéticas. Na leitura cuidadosa e na compreensão dos erros de seus predecessores, o escritor pôde estruturar a fatura narrativa sem estar preso às obrigatoriedades das doutrinas nacionalizantes, deixando a criação se fazer organicamente livre como homem do seu tempo e de seu país.

Desse modo, a obra de Machado é realista – conceito amplo que ultrapassa a noção de escola literária. O realismo configura-se na apreensão, por meio da forma poética, das contradições da materialidade da qual o autor faz parte. Captar essa movimentação externa da forma social não através do assunto ou do tema, mas via configuração estética, visto que matéria e fatura estão fundidas numa única amálgama, forma é conteúdo e vice-versa. “Forma e conteúdo nunca se separam, uma vez que aquilo que chamamos de forma é na verdade conteúdo social sedimentado” (CARONE, 2007, p.110). Quanto mais o autor autonomiza sua narrativa, criando um mundo complexo e verossímil numa dinâmica interna própria e subjetiva, mais a obra refletirá formalmente o mundo objetivo externo a ela.

A síntese atingida pela literatura brasileira com os escritos machadianos mostra que o aprofundamento dos conflitos íntimos e subjetivos de uma personagem – Bentinho ou Brás Cubas, por exemplo –, sem assunto social e nacional explícito, pode revelar tendências de um todo objetivo mais amplo de maneira mais eficaz.

Assim como a independência de 1822 provocou uma grande euforia nos brios dos intelectuais da época, a Revolução de 30 também aflorou os ânimos da inteligência nacional. Dois momentos históricos e literários que se aproximam e se distanciam nas suas peculiaridades e consciências. Ambos trouxeram uma positividade relativa ao progresso, causada pela mudança política. Assistindo ao fim das amarras portuguesas e em meio ao nascer da pátria “independente”, os românticos afamados de conteúdo brasileiro queriam a todo custo penetrar literariamente na realidade local e acabaram

mimetizando não o real, e sim o pitoresco decorativo numa idealização natural que compensaria o atraso material.

Candido (1989) atribui ao período romântico a consciência amena do atraso, que se constitui de uma ideologia de país novo em que o progresso é promessa inevitável. Da representação idealizada e pitoresca surge a consciência catastrófica do atraso na década de 30 – em que o peso do subdesenvolvimento crônico começa a vir à tona. Os modernistas redescobrem o Brasil desigual, marcado por séculos de escravidão e exclusão social. A tendência desse choque diante da realidade local é o engajamento político e o documentário, visando à transformação do mundo material por meio da arte literária.

A literatura passa novamente a ser tributária direta da vida local, erro que Machado já assinalava em 1873. Os romances a partir de 1930 deveriam tratar de questões sociais, uma vez que a consciência de crise pulsava em todo o país. O progresso não era mais uma garantia, certeza sustentada pelo otimismo patriótico dos românticos. A ideologia ilustrada foi superada, mas a representação da nação ainda permanecia, em muitos casos, colada diretamente ao real. Em vez de se transfigurar a materialidade – fonte sem a qual o autor não pode criar sua obra – para enriquecê-la, alcançando o ponto nevrálgico do problema nacional, narra-se, muitas vezes ingenuamente, o cotidiano popular visando-se alterá-lo.

Todavia, nesses períodos eufóricos existiam autores mais sóbrios, que seriam mais contemporâneos por uma disjunção saudável com o seu tempo (AGAMBEN, 2009). No século XIX, Álvares de Azevedo e Machado de Assis – aquele era crítico audaz das escolhas românticas, e este jamais se iludiu com a promessa republicana, que não alterou o cenário de atraso e miséria do país – e, no século XX, Graciliano Ramos e Clarice Lispector, entre outros.

Assim como Machado de Assis foi acusado de alheio aos problemas nacionais brasileiros de sua época, Clarice Lispector também o foi ao longo de sua trajetória literária (1943-1977). O empenho que guiava esses escritores vinculava-se à feitura do texto, à criação de novos mundos que ampliassem o real. A elaboração formal é “elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito”, diz Candido (1989), que é o

da provocação catártica no leitor, fazendo-o vivenciar a práxis humana nas suas contradições históricas.

A presente dissertação, portanto, tem como objetivo repensar a obra clariceana, conectando-a ao contexto brasileiro de uma formação conturbada que, não raro, deixou marcas estéticas esclarecedoras da história nacional. Com forte inspiração na obra de Roberto Schwarz, a análise resgatará obras machadianas – *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* – como meio de refletir o sistema literário da sua constituição inicial para enfim traçar um paralelo com a obra inicial de Lispector – *Perto do coração selvagem* (PCS).

O primeiro capítulo tratará de recolocar a produção ficcional de Clarice no sistema literário brasileiro, observando-se as tendências críticas da obra da autora e propondo-se uma perspectiva formativa e dialética. Além disso, será discutido o surgimento do romance moderno no capitalismo europeu em contraste com as peculiaridades de PCS na periferia. Em seguida, a estrutura da dissertação seguirá um movimento identificado na forma da narrativa analisada, em que a protagonista Joana vivencia a submissão a figuras masculinas, exercendo, no entanto, domínio sobre outras personagens. A dialética da submissão e do mando demonstra-se um ponto decisivo para a compreensão dos impasses figurados na heroína.

Dessa maneira, o capítulo 2 traçará a trajetória de Joana sufocada pelo mundo patriarcal. No primeiro momento, se discutirá o legado patriarcal incrustado na obra clariceana por meio de teóricos como Gilberto Freire e Sergio Buarque de Holanda, resgatando-se em paralelo *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Minha vida de menina*, de Helena Moley, para enfim se chegar à prisão masculina na qual a protagonista se encontra. Em seguida, o foco se concentrará na personagem masculina de Otávio para se estabelecer a relação entre culpa, privilégio e propriedade, observando-se, conseqüentemente, como o destino feminino se configura. Por fim, a tentativa de libertação patriarcal de Joana será abordada nos seus limites e possibilidades.

O capítulo 3 trará o outro ponto da dialética proposta: Joana na posição de mando como matriarca privilegiada dentro do processo de modernização brasileiro. As personagens desfavorecidas, Dona Plácida, de Machado de Assis, e Macabéa, de

Lispector, serão evocadas para se juntarem à Lídia e à mulher da voz. O objetivo será o de compreender a relação conflituosa de Joana com essas mulheres, ora no desejo de aproximação, ora no domínio pungente de eliminá-las.

## 1 Por uma leitura formativa e dialética da obra de Clarice Lispector

Mais uma posição da crítica que propriamente das obras

Ivo Lucchesi

A pesquisa não é compatível com o pudor. Ela tem que ir adiante despudoradamente, seguindo o exemplo da pesquisa literária da realidade feita por Clarice.

Lígia Chiappini

### 1.1 Tendências críticas

Há tendências na crítica literária contemporânea, ou pós-moderna, que têm origem na crítica literária vinculada ao modernismo; aliás, como todo processo conceitual por ter uma inserção histórica de rupturas e continuidades. A crítica da obra de Clarice Lispector inicia-se com seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1944. No entanto, é na década de 60 e 70 que ela se consolida. Neste momento, nos estudos literários, o movimento em voga era o que preconizava o divórcio entre palavra e mundo. No início do século XX, a crítica revê seus parâmetros de análise para tentar dar conta de obras cuja complexidade espaço-temporal não se vira anteriormente; originadas de um período histórico específico do capitalismo – como veremos ainda nesse capítulo. A influência da lingüística passa a ser preponderante na abordagem crítica das obras literárias e a preocupação com a linguagem e sua especificidade metalingüística é acentuada. A corrente formalista iniciada com os estruturalistas ampara-se no fato de que

a obra não se refere a um objeto, nem é expressão de um sujeito individual; ambos são eliminados, e o que resta, pendendo no ar entre eles, é um sistema de regras. Esse sistema possui existência autônoma, e não se inclinará às intenções individuais. (EAGLETON, 2006, p.169)

Os pós-estruturalistas (Barthes, Derrida etc) são o desdobramento dessa perspectiva. Rompendo com o conceito de estrutura em si, há a permanência da ideia de signo desprovido de caráter representativo. O real passa a ser entendido como discurso, sendo, portanto, inalcançável, visto que a materialidade fora construída e tudo se resumiria a uma análise detalhada do signo desconstruído. Assim, a linguagem esvazia-se de seu potencial simbólico, representativo e libertário; torna-se apenas um aparato estrutural inútil para pura fruição intelectual.

Dessa maneira, muitos críticos literários brasileiros analisaram a obra de Lispector, aderindo ao modismo europeu e à “evolução” do pensamento ocidental – crítica literária incluída. Entre eles, encontra-se Silviano Santiago:

A literatura de Clarice, na sua radicalidade inaugural, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder uma a outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe. (SANTIAGO, 1997)

Percebe-se, nesse tipo de crítica, uma ideologia a-histórica contra a qual o presente trabalho pretende argumentar. Primeiramente, deve-se repensar o conceito de signo neutro e vazio de referencial. Cada palavra carrega em si um significado cultural e historicamente refeito dentro de uma tradição e de uma dinâmica peculiar à evolução das línguas. De acordo com Auerbach (1998), a natureza dos escritos literários se dá na *mimesis*, na “representação da realidade” (p.494), ou seja, as palavras são providas de conteúdo, de significação e, portanto, são representativas. O suporte não é a sintaxe, é a rede simbólica com a qual ela está revestida.

Uma vez que o signo literário seja entendido como representação “das ações humanas” (ARISTÓTELES, 1993, p.15), é imprescindível que não haja uma separação imprópria entre fundo e forma, como se esta pudesse existir sem aquele. Num discurso sobre vanguarda no Brasil, a própria Clarice diz repudiar essa divisão, que nem mesmo como instrumento de estudo parece possuir fundamento coerente:

Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, como por exemplo, se ter cortado verticalmente um fio de

cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõe-se de duas metades. Ora um fio de cabelo não tem duas metades (...). Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas “inovação de forma” podia implicar conteúdo ou fundo antigo? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à própria existência? (LISPECTOR, 2005, p.98)

A “unidade indivisível que é fundo-forma” (idem, p.98) não pode ser desprezada. A desconexão estanque entre forma e conteúdo é estendida para a literatura e o mundo do qual as palavras surgem despregadas de sua carga histórica e humana, configurando um “formalismo estreito, reduzindo tudo à linguagem, e ela própria, a uma espécie de forma vazia de conteúdo, contexto e história” (CHIAPPINI, 1996, p.60).

Lukács retoma o conceito de *mimesis* de Aristóteles para compreender como a representação estética se configura. Na perspectiva lukácsiana, a imitação é um aspecto elementar da vida e da arte como organização superior, e significa, sobretudo, “a conversão de um reflexo de um fenômeno da realidade na prática de um sujeito” (LUKÁCS, 1966, p.8). O reflexo da realidade objetiva não é uma fotocópia mecânica do real: ele ocorre por meio de mediações, de um processo repleto de abstrações, formulações, conceitos e leis cuja peculiaridade deve ser descortinada pelo crítico. A construção do conhecimento, portanto, não se dá de maneira imediata, mas com a refiguração da natureza na busca pela totalidade dialética da vida.

A escolha do materialismo dialético pelo teórico húngaro, em que se espelha o presente trabalho, liga-se ao fato de a “realidade objetiva ser de natureza dialética, [assim] todo o comportamento prático e intelectual do homem, e seu reflexo da realidade, tem que se adequar a ela” (LUKÁCS, 1966, p.20). Essa linha de pensamento pressupõe uma noção de história que considera que esta se desenvolve de forma irregular, com avanços e retrocessos, e que a consciência humana com o acúmulo de conhecimento pode ser promovida ou retida pela práxis do homem.

O problema de assumir essa postura crítica diante da obra de Lispector deve-se à ausência de ações claras e à profusão de detalhes aparentemente desconexos na gama do tempo espacializado. No entanto, essa manifestação estética pode ser identificada como

reflexo da experiência coletiva na modernidade, de forma ainda mais dialética que anteriormente, como se discutirá a seguir com Auerbach (1998). A mudança estrutural nas formas literárias indica mudanças nas formas sociais, e vice-versa. O que a inquietação e o isolamento das personagens clariceanas podem revelar sobre a movimentação da vida nacional e mundial nos tempos de progresso industrial capitalista? O que será que essa forma específica, extremamente intimista, tem a dizer sobre a realidade material, mesmo que essa própria realidade seja colocada em dúvida? São questionamentos que essa pesquisa busca propor e desenvolver.

Outra tendência, essa ainda mais forte e consolidada na análise da obra de Lispector, é a crítica existencialista. A obra de Benedito Nunes, filósofo paraense experimentado na crítica literária, é leitura obrigatória para os críticos clariceanos, que normalmente o leem sem questionamento ou sem proposição de passo adiante. A rigor, tudo é assimilado sem superação. Dois apontamentos a esse respeito devem ser considerados. O primeiro deles é que Nunes utiliza-se da obra de Lispector para encontrar aspectos filosóficos, ignorando, muitas vezes, as mediações estéticas necessárias para tal fim. Impõe-se, na sua concepção, uma fórmula fixa de raciocínio filosófico, desprezando a especificidade da narrativa literária. A forma da obra é conteúdo social sedimentado, conforme Adorno (1970), e, quando ignorada essa condição, a arte se pasteuriza e perde o interesse.

O segundo apontamento diz respeito à “sondagem existencial” e ao “ser universal” (NUNES, 2009, p.132), conforme configurados pelo filósofo, originários na fenomenologia existencial de Heidegger. Esse dado é bem relevante e até certo ponto enganador, quando se trata da obra de Clarice Lispector. O filósofo alemão, rompendo com seu mestre Husserl, reconcilia o signo com sua historicidade, e afirma que a existência humana é constituída pelo tempo e pela linguagem. Todavia esta é “entendida como um fato quase-objetivo, anterior a qualquer indivíduo em particular, [assim] o pensamento de Heidegger estabelece um estreito paralelo com as teorias do estruturalismo” (EAGLETON, 2006, p.97). Adotando o *Ser* na posição de centro, e não o indivíduo ou a materialidade, o filósofo entrega-se ao mistério desse *Ser* como fonte

primária de todo significado. Desse modo, a categoria “tempo” afasta-se do realmente histórico:

O “tempo” é, num certo sentido, uma noção mais abstrata do que a história: ele sugere o passar das estações, ou a maneira pela qual posso experimentar a forma de minha vida pessoal, e não as lutas das nações, a criação e o extermínio de populações, ou a criação ou destruição de Estados. O “tempo”, para Heidegger, continua a ser uma categoria essencialmente metafísica, de uma maneira que a “história”, para outros pensadores, não é. (EAGLETON, 2006, p.99)

A história concreta na sua teia de relações sociais não o interessa, sendo assim a verdadeira história voltada para o interior, autêntica e existencial. “Como disse o crítico húngaro Georg Lukács, a famosa ‘historicidade’ de Heidegger de fato não se distingue de a-historicidade” (idem, p.100).

A crítica de Benedito Nunes contribui para o entendimento da obra clariceana, no entanto pode iludir o leitor menos atento; assim como o filósofo alemão que lhe fornece argumentos, com sua distinção entre *tempo* e *história*:

O monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios –, que sintonizam como modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências. (NUNES, 1995, p.13)

A citação é discursivamente coerente e, por isso mesmo, sedutora. O crítico traz o caráter mimético da arte, dizendo que a apreensão artística da realidade ocorre, o que muda é a forma de captação que agora parte de uma consciência individual. O problema é de qual “realidade” se fala. Esta, segundo Nunes, não é aquela realidade concreta ligada à história; ela liga-se ao tempo do indivíduo cindido com o *Ser* universal e mítico, numa desconexão sistemática da angústia coletiva, que tem raízes profundas em tensões históricas mais amplas.

Esse caráter a-histórico vai ficando mais nítido com a separação entre social e existencial na análise de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “Pela primeira vez, ainda que de maneira canhestra, abstrata e pedante, a vida social como tema ingressa no romance de Clarice Lispector” (idem, p.114); “os deslocamentos e as viagens passam do

social ao existencial” (idem, p.114). Ambos os conceitos são dialeticamente integrados e não estão separados como desejaria o crítico paraense, que continua:

Todo percurso é uma forma de itinerância humana. E a itinerância humana, sem vínculo social e histórico, é antes de tudo uma ilustração pascaliana da “infelicidade natural da nossa condição fraca e mortal”. (NUNES, 1995, p.114)

A existência humana pressupõe uma história e uma sociedade, visto que o homem torna-se homem com o trabalho – categoria coletiva e histórica, conforme lemos na *Ontologia do ser social* de Georg Lukács:

Somente o trabalho tem, como sua essência ontológica, um claro caráter de transição: ele é, essencialmente, uma inter-relação entre homem (sociedade) e natureza, tanto inorgânica (ferramenta, matéria-prima, objeto do trabalho etc.) como orgânica, inter-relação que pode figurar em pontos determinados da cadeia a que nos referimos, mas antes de tudo assinala a transição, no homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social. (LUKÁCS, 2013, p.150)

Ao analisar *A paixão segundo GH*, Nunes ignora o ponto crucial que desencadeia a epifania da narradora – o quarto da empregada: este se impessoaliza e “perde sua fisionomia banal e comum para se tornar um ponto de concentração do ser, um âmbito da compreensão da matéria e da vida universais” (NUNES, 1995, p.115). O espaço nodal da narrativa que figura a luta de classes é dissolvido e transformado em um centro do ser universal. Fica assim “implícita a noção de um substrato humano essencial” (SCHWARZ, 1959, p.53), que Schwarz afirma num debate sobre G. Benn, poeta expressionista alemão. O substrato essencial humano é falso, já que este está em constante transformação, conforme as relações sociais que estabelece. O humano não é um ser fixo, porque é histórico. Lukács “demonstra a insuperável historicidade de todo o existente, desde o inorgânico, orgânico até o social. A historicidade comparece, ao final da *Ontologia*, como determinação ontológica universal por excelência” (LESSA, 2007).

Mesmo sem muita precisão de tempo ou espaço, Lispector estetiza relações sociais concretas de sujeitos que se angustiam nos ares urbanos das cidades brasileiras, como mostra Medeiros (2002): na passagem do campo para cidade, em *O lustre* (OL); no cerco asfíxiante do núcleo urbano provincializado, em *A cidade sitiada* (CS); num

homem – “sou brasileiro, que diabo” (LISPECTOR, 1999b, p.320) – que perambula “no centro do Brasil” (LISPECTOR, 1999b, p.20) à procura de sua humanidade, e que a obtém através do trabalho (e não da linguagem, como diz Nunes), ação que o reaproxima dos demais e lhe restitui a linguagem, em *A maçã no escuro* (ME); na consciência culpada de uma mulher independente que enxerga enfim que o bojo do seu edifício “era como uma usina; a miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons” (LISPECTOR, 2009, p.38) e que se redime no contato mítico com a barata, desencadeado, primeiramente, pelo intermédio do quarto da empregada Janair em *A paixão segundo GH* (PSGH).

Esses impasses estão longe do “caráter abstrificado dos romances de Clarice Lispector (...) desprovidas de contorno social e histórico” (NUNES, 1995, p.113). “Não refletirão essas preocupações uma postura política diante da realidade? Não serão tais temas reflexos de um tipo de sociedade?” (LUCHESE, 1987, p.19). De uma sociedade que se moderniza na periferia do capitalismo, deixando que farpas brasileiras dolorosas penetrem os contornos estéticos inclusive da escritora aparentemente mais alheia a essas questões. Lispector tinha uma “percepção aguda quanto aos problemas do homem, do seu ser social, da sua época, do seu momento” (VASCONCELOS, 1983, p.42).

Nunes categoriza ainda os dois primeiros romances da autora (PCS e OL) como narrativas monocêntricas e diz que “o diálogo tem caráter acidental e desempenha função distorcida nesses romances” (NUNES, 1995, p.78). O discurso direto com a voz do outro não aparece como acidente casual em PCS, mas como ponto nodal da narrativa, já que o discurso da protagonista Joana (inclusive os monólogos interiores) perpassa e pressupõe o outro, que aparece muitas vezes como assombração. O narrador é cúmplice irrestrito das personagens, dando voz para Joana, mas também para Otávio e Lídia. A heroína quer dominar o discurso, mas o narrador a impede ao distribuir palavra e pensamentos em 1ª pessoa – não de maneira igualitária – a outras personagens. “Clarice nos aponta a todo momento que toda coisa para si é também para o outro” (VASCONCELOS, 1983, p.74) e Nunes esquece essa prerrogativa, que será analisada nos capítulos subsequentes.

Além da abordagem formalista e existencial, há duas outras posturas comuns na leitura das obras de Lispector. A primeira delas é a vertente pós-moderna das minorias,

que coloca a autora como porta-voz das mulheres. Essa crítica é desenvolvida, mais no exterior do que dentro do Brasil, por “estudiosos de questões de gênero, como a francesa Hélène Cixous” (ALMINO, 2000, p.75), incitados pelas inúmeras traduções de Clarice pelo mundo.

A segunda tendência de leitura vincula-se à concepção marxista vulgar de associar Clarice a uma alienada social, descompromissada com os interesses nacionais – visão tacanha que esquece a lição machadiana de *Instinto de nacionalidade*, segunda a qual o artista deve se aventurar no caminho da imaginação para poder dar conta de seu tempo. A autora foi incluída no Cemitério dos Mortos-Vivos, charge do cartunista Henfil em que se representavam personalidades que, a seu juízo, colaboravam ou simpatizavam com a ditadura, omitiam-se politicamente ou eram porta-vozes do conservadorismo. Sem vínculo algum com a ditadura, Lispector participou de passeatas políticas juntamente de Oscar Niemayer, Glauber Rocha, entre outros, em 1968, segundo relato de Gotlib (2009). Clarice sempre foi muito mal compreendida pela esquerda brasileira (até hoje). Henfil argumenta, em depoimento para *O Jornal* (20/7/73), que a incluiu nesse cemitério conservador por ela se colocar “dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz”<sup>2</sup>. Como, entretanto, reduzir a flores e passarinhos a obra clariceana, cuja força negativa se sobrepõe?

Um grande artista não é apenas uma coisa, mas todas ao mesmo tempo. Ligia Chiappini escreve um artigo elucidativo em que indica a necessidade de se avançar na crítica de Clarice Lispector sem continuar

estabelecendo uma separação, a meu ver forçada, entre o social, o existencial, o linguístico e o feminino, que não parece sustentar-se pela análise da obra. Enxerga-se ora um ora outro e, muito raramente, a relação dinâmica entre todos eles, como aspecto de um projeto mais geral e coerente (o que não quer dizer estático) da autora. (CHIAPPINI, 1996, p.61)

---

<sup>2</sup> <http://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quem-oprime>.

Propõe-se assim uma leitura dialética da obra de Lispector, na qual uma tendência reúna outra, haja vista que, “atravessada pelas questões existenciais, que não escamoteiam a luta de classes, mas a incorporam, a narrativa se autoquestiona questionando a nós, leitores” (idem, p.72).

Analisando PSGH e HE sob essa perspectiva e ressaltando o social no contato de GH com a barata, bem como o mítico-existencial na relação de SM e Macabéa, Chiappini mostra que “o sexo e a classe social [são] mediações indispensáveis à temática existencial e à reflexão sobre os limites da linguagem e da narração” (Idem, p.62). O ponto cego da crítica está na mulher e na pobreza que permeiam os textos da autora. O feminino e o social são mediações que potencializam indagações fundamentais a respeito da existência e da própria narrativa.

A fortuna crítica parece ter começado pelo ponto culminante sem lidar com o núcleo. O específico nacional antecede o universal. E é esse específico rejeitado ou despercebido pela crítica que se concentra a análise proposta, observando-se que a forma estética é mediada pela forma social, a qual se amplia a níveis nacionais e mundiais.

## **1.2 Clarice Lispector na tradição literária brasileira**

O lançamento de *Perto do coração selvagem* em 1943 causou um espanto na crítica brasileira pelo seu ar inovador e diferenciado. Em meio a polêmicas, existiu, de forma geral, uma recepção imediata favorável ao romance – Milliet (1981), Candido (1995), Lúcio Cardoso (1944) etc. –, com a exceção do crítico Álvaro Lins (1963), que reclamava a estruturação típica do realismo tradicional.

A euforia diante das peculiaridades das obras de Clarice – o monólogo interior, o fluxo de consciência, o caráter inacabado da narrativa – foi cristalizando uma visão de que ela seria uma grande exceção no sistema literário brasileiro, “um rio que inaugura o seu próprio curso” (SANTIAGO, 1997), ou melhor, “um verdadeiro meteoro caído sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais”,

ironiza Bueno (2001, p.250). Referindo-se a PCS, Silviano Santiago acrescenta ainda: “Nos anos 40, Clarice Lispector dá as costas ao que tinha sido construído, a duras penas pelos colonos e os brasileiros, como instinto e/ou consciência de nacionalidade”; “Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina (...) no auge da ‘ingenuidade naturalista’ dos anos 30 e 40” (SANTIAGO, 1997).

João Almino, no seu clássico texto *De Machado a Clarice: a força da literatura*, rejeita a prerrogativa de Santiago: “Além de ser uma experiência pessoal, na qual o escritor tenta entender seu mundo, a literatura também se relaciona com herança cultural” (ALMINO, 2000, p.45). O crítico diz que uma autora do porte de Lispector surge na esteira de um movimento mais amplo, afirmando que “o modernismo, principalmente pelo seu viés freudiano – surrealista ou expressionista – também deixou caminho aberto para o surgimento de outra manifestação literária, numa linha proustiana, de sondagem interior” (ALMINO, 2000, p.65-6), cujos autores seriam Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, entre outros.

A escrita clariceana seria então um desdobramento modernista, não de continuidade natural, mas de ruptura e superação de escritores que já ensaiavam a forma intimista na década anterior. Bosi fala em “ficção suprapessoal” e percebe na obra de Lispector “um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido” (BOSI, 2006, p.424), reposicionando, assim como fez Almino, a obra da autora na experiência ficcional brasileira.

No rastro da crítica formativa, Luís Bueno diz que “a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreante promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela” (BUENO, 2001, p.251). Contrário ao posicionamento da aula inaugural feita por Clarice em Santiago (1997), Bueno (2001) aprofunda o debate colocando em cheque a visão errônea sobre o romance de 30, reduzido ao romance social neonaturalista – no qual o regionalismo localista triunfava – e à segunda via ficcional da “acabrunhada literatura psicológica” (p.251).

Rejeitando a divisão clássica entre romance social e intimista como duas vias desconectadas uma da outra, Bueno assinala experiências estéticas significativas e numerosas que teriam pavimentado o sistema para a chegada de Lispector, tanto no que

refere aos escritores ditos sociais quanto aos intimistas. Entre estes, destaca-se a obra de Lúcio Cardoso que, por sua vez, estava muito bem integrada ao sistema; além de Lúcia Miguel Pereira, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Octávio de Faria. E ainda, numa análise cuidadosa da obra de Rachel de Queiroz, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos, encontra-se um terreno forte de análise psicológica. Os romances de Rachel de Queiroz, com exceção de *O quinze*, “são mais psicológicos do que qualquer outra coisa” diz Bueno (2001, p.253); do mesmo modo, os delírios de Luís da Silva em *Angústia*, de Graciliano Ramos, são de extrema importância para o aparecimento de Lispector no cenário brasileiro. Mesmo não sendo tão radical, já se percebe na estrutura temporal do romance de Graciliano uma mudança significativa, identificada por Anatol Rosenfeld (1969): “O passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório – no monólogo interior da personagem, que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo” (p.82-3). Bueno afirma ainda que Joana de PCS é parente próxima das protagonistas de *As três Marias*, de Rachel de Queiroz; e de Aparecida em *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira.

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra da Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje. (BUENO, 2001 p.254)

Bueno trata ainda da ampliação das possibilidades temáticas no romance de 30, trazendo como elemento típico desse período a incorporação do pobre, que se torna protagonista privilegiado da narração. O problema de se lidar com o outro é trabalhado por vários escritores, que por sua vez tomam posições estéticas diferenciadas, como se observa nas obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, por exemplo. Essa questão de escrever, enquanto intelectual letrado, sobre aquele que não tem direito à representação efetiva é fundamental devido ao cenário de letramento precário e de deficiências graves na configuração da modernização brasileira.

Ao contrário do que se acredita, a obra de Lispector figura, à sua maneira, também impasses da vida nacional. Esse outro permeia romances e contos da autora como ponto desestruturante. Ele desencadeia contradições profundas nas

protagonistas que tentam dominar a narrativa através da proximidade com o foco narrativo, no caso de PCS. Refutando a postura de que a formulação de HE seria uma traição ao seu projeto estético, Chiappini ilumina o debate:

Se retrocedermos na obra de Clarice, vamos encontrar certas mulheres que, de uma forma ou de outra, antecipam o encontro de Clarice com Macabéa e das quais esta pode ser um avesso reprimido: o avesso da pobreza, potencializando indagações fundamentais. (CHIAPPINI, 1996, p.62)

O projeto clariceano é coerente e tem como auge do dilaceramento a narrativa de Rodrigo S.M. como se verá na análise presente no capítulo 3. Entre as várias formas de aproximação com o outro, Clarice, aproveitando e reelaborando a fatura de seus antecessores tanto sociais quanto intimistas, traça uma estética específica na qual o existencial não tem mais peso que o dado local; este é incorporado por aquele, dando o tom universal de seus livros:

Juntamente com a de Machado de Assis, a obra de Clarice Lispector – sem o pitoresco, sem a cor local, com uma simplicidade na estruturação da frase e na escolha vocabular – talvez seja a mais universal da literatura brasileira. Seus temas são certamente mais vastos do que o Brasil, pois têm a vastidão da alma humana. (ALMINO, 2000, p.77)

Machado e Clarice tratam de temas mais vastos que o Brasil, contudo sem deixar de atingi-lo em seu âmago. Ambos os autores são universais porque conseguiram tocar a fundo o específico de seu tempo e de seu país. Avessos a fórmulas estéticas patrióticas, eles sabiam que “para o criador, o pensamento, a arte ou a literatura nacionais não existem como ponto de partida, e sim como ponto de chegada” (ALMINO, 2000, p.79).

Em conferência sobre a vanguarda literária brasileira nos Estados Unidos em 1963, Lispector revela sua lucidez artística e mostra que “carece de legitimidade a afirmação de que inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social” (BUENO, 2001, p.252). Referindo-se ao primeiro movimento modernista, ela diz que “foi tão absorvido e incorporado que se superou, o que é característica da vanguarda. Se a 1922 nos referimos historicamente, na realidade ainda somos resultado dele” (LISPECTOR, 2005, p.114). Usando sempre a primeira pessoa do plural, a escritora se inclui nas conquistas e na superação dos primeiros

modernistas que abriram caminho decisivo no que se refere à libertação das formas e dos temas. Com plena consciência de continuidades e rupturas, diz que “exatamente os mais aptos a entender sua necessidade de procura [estética] estarão amanhã ocupados demais com novos movimentos de procura” (LISPECTOR, 2005, p.104).

O crítico Massaud Moisés percebe, de maneira pioneira, embora ingênua, já em 1964, o aspecto local da estética clariceana:

O introspectivismo de Clarice Lispector de caráter singularmente “surrealista e poético”, pode fatalmente conduzir a uma impressão de igualdade com tendência semelhante noutras literaturas, mas é ilusório, pois se trata, se assim pode dizer-se de uma coisa brasileira, de um modo de sentir muito nosso, cheio duma finura e dum lirismo que radica suas bases em nossa índole histórica e psicológica. (MOISÉS, 1964, p.122)

A afirmação da coisa brasileira, do sentir muito nosso – que será diagnosticado nos capítulos posteriores e que incluem também, não apenas o lirismo e a finura, mas o personalismo diferenciador e a crueldade velada – na obra da escritora “intimista” espanta Olga de Sá, que rebate a citação dizendo que

não percebemos como Massaud Moisés passe à margem de toda uma vertente da literatura moderna, constituída pelas obras de Joyce, Virginia Woolf e outros, como se a obra de Clarice Lispector exprimisse uma tendência tipicamente brasileira. (SÁ, 1979, p.44)

E não se entende como se pode ignorar toda uma tradição literária nacional com dilemas específicos, que perpassa a escrita de Lispector. Não se trata de uma disputa sobre qual vertente influenciou mais a autora: o problema é mais profundo, é como convergir o local e o universal de maneira a penetrar dialeticamente na complexidade traçada por Clarice.

Ainda no discurso da conferência, Lispector afirma que tanto o movimento de 1922 quanto o ciclo do Nordeste a partir de 30 foram um movimento de posse nacional: “movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época, talvez” (LISPECTOR, 2005, p.99) e lê em seguida o poema de Mário de Andrade “Ode ao burguês”. Atenta sempre ao “fundo-forma indivisível, fundo-

forma é uma apreensão, e houve a apreensão de um modo de ser” (idem, p.105), pois “o novo modo de ver leva fatalmente a uma mudança formal” (idem, p.105).

Clarice é continuidade desse movimento de posse do nosso modo de ser, numa busca incessante pelo fundo-forma capaz de exprimir o específico que possa nos universalizar. Encontra-se em sua obra o esforço intelectual de autoconhecimento que não é somente individual, é coletivo:

Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda “pensarmos” a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. (LISPECTOR, 2005, p. 105-6)

O pensamento de elaboração linguística vincula-se ao empenho modernista de pensar sobre si mesmo, afinal “temos fome de saber de nós, e grande urgência, porque estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros” (idem, p.107).

A lucidez de Clarice amplia-se quando percebe que a tendência nacionalista brasileira não é vontade de isolamento do mundo, assim como a sua forma intimista não é exclusão do local de seu tempo, é, sobretudo, “autoconhecimento, legítimo assim como qualquer movimento de arte é sempre movimento de conhecimento, não importa se de consequências nacionais ou internacionais” (LISPECTOR, 2005, p.107).

Essa aula formativa sobre a literatura brasileira, ignorada por muitos críticos de sua obra, elucida aspectos históricos importantes. “A forma de sentir e de pensar” e “o modo de ser afetivo” (NUNES, 1995, p.101) em seus livros passa pelas vias nacionais – não sendo exclusivas do ser atemporal, como queria Benedito Nunes. Várias de suas análises são pertinentes se recolocadas dentro da história: “a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos” (NUNES, 1995, p.103) não anuncia algo do brasileiro?; “introspecção que os subjuga [por separar dos demais], fadário da estirpe lispectoriana, padecem de acuidade reflexiva; misto de ímpeto libertário, de impulso de dizer expressivo e de aspiração ao conhecimento” (NUNES, 1995, p.107) não reflete sobre um Brasil cindido socialmente entre os que pensam e escrevem frente à maioria da população iletrada? As personagens femininas, “vítimas e algozes, dominadas e

dominadoras. Não há para elas convívio sem hostilidade” (NUNES, 1995, p.107), não revelam a perversidade da formação periférica em território nacional?

A “escritura conflitiva, autodilacerada” (p.145) que se vê incapaz de narrar diante do objeto escorregadio a sua frente, indicado por Nunes (1995), é um problema modernista crucial, pois “escrever como pensar tornou-se atividade problemática e problematizante” (NUNES, 1995, p.154). Onde? Num país periférico chamado Brasil.

### **1.3 O modernismo romanesco no capitalismo do século XX**

#### **1.3.1 O romance moderno no centro**

O romance, assim como as outras artes, modificou-se com a virada do século XIX para o século XX. As transformações da sociedade resultaram numa nova forma de experienciar o mundo e alteraram as relações do homem com o real. O avanço capitalista numa disputa incessante por mais mercados desencadeou a Primeira Grande Guerra Mundial, abalando profundamente as certezas progressistas vinculadas ao desenvolvimento técnico e tecnológico. Este, produzido pela ação do homem, passa a ameaçar e dominar o próprio homem, que agora, sentindo-se impotente diante do que criou, tem dificuldade de totalizar o mundo na sua complexidade histórica.

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1969, p.86)

A quebra das certezas no mundo material produziu o que Rosenfeld (1969) chama de fenômeno da “desrealização” na pintura e, conseqüentemente, nas outras manifestações culturais, visto que haveria um espírito unificador da cultura em cada fase histórica, segundo o crítico alemão radicado no Brasil. Pondo em dúvida a visão de

mundo desenvolvida após o Renascimento, a arte passa a negar o realismo, em seu sentido lato, das grandes narrativas históricas do século anterior, “recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica sensível” (ROSENFELD, 1969, p.79) de maneira objetiva. O mundo é relativizado e passa a ser constituído a partir das consciências, de formas subjetivas.

A posição do escritor diante do mundo que representa se abala. Os artistas partiam, anteriormente, na formulação de seus narradores, de um conhecimento seguro: “o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres” (AUERBACH, 1998, p.482). No romance moderno, o narrador desconfia da interpretação, as informações são imprecisas, “como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca de sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor” (AUERBACH, 1998, p.481). “O narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1969, p.96).

Sendo o mediador entre a realidade e a ficção, o narrador garantia a ordem significativa da obra e do mundo narrado. Uma vez que essa ordem é posta em dúvida, justifica-se a desintegração do organizador. Não parece mais existir um ponto de vista exterior à narrativa “a partir do qual os seres e os acontecimentos internos são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance” (idem, p.482). Todavia, referindo-se à escrita de Virginia Woolf, Erich Auerbach (1998) diagnostica a dispersão do foco narrativo, que se pluraliza em diferentes sujeitos cujas impressões conscientes são reproduzidas no intuito de pesquisar uma realidade objetiva, no caso da escritora inglesa, a verdadeira Mrs. Ramsay. Há um esforço de olhares subjetivos dispersos no tempo e no espaço para se atingir, ou melhor, tentar aproximar-se de uma realidade mais autêntica. Ou seja, essa característica de incerteza e dúvida de uma narrativa que perde mediação central organizadora do discurso não significa a negação da materialidade exterior ao sujeito, mas a tentativa de reconstrução de uma objetividade mais dialética, no

sentido de ser menos rígida e mais complexa, por representar uma consciência unipessoal junto da pluripessoal, num conjunto que visa à síntese. Esse aspecto, segundo o crítico alemão, é essencial para o processo moderno que estamos considerando.

Anatol Rosenfeld (1969) acrescenta ainda que a busca pela verdadeira realidade faz que o narrador mergulhe por inteiro na vida psíquica da personagem e crie recursos para reproduzir com máxima fidelidade a experiência vivenciada.

O narrador, no afã de apresentar a ‘realidade como tal’ e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e ilusionistas. (ROSENFELD, 1969, p.84)

O caráter polivalente do foco narrativo, ou mesmo a sua ausência, é uma forma de penetrar, por meio do ponto de vista enriquecedor de cada sujeito, no mundo exterior e/ou interior, na coisa em si, que perde seu caráter ilusório e absoluto, demarcado por uma consciência central.

Além da mudança da posição do narrador, a reconfiguração temporal é fundamental para o entendimento dos romances modernos. Dividida entre o tempo exterior e interior, a continuidade temporal é abalada, resultando numa fusão de presente, passado e futuro que denota um “processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (idem, p.81), visto que o tempo e o espaço, “formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (idem, p.81). A relativização do absoluto, visão de uma realidade mais profunda, mais real, embaçada pela lógica iluminista, vem à tona e incorpora-se à forma romanesca. No entanto, é importante perceber que o absoluto que se relativiza para superar a dimensão da realidade sensível está na busca de uma essência, por sua vez, também absoluta, que estaria atrás da aparência.

O tempo passa a ser percebido nas obras na sua totalidade complexa ligada à experiência e às possibilidades disponíveis da vivência subjetiva, que nada têm a ver com o tempo esvaziado dos relógios: “em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um

horizonte de possibilidades e expectativas” (idem, p.82). A experiência das personagens começa a apresentar uma perspectiva mais dialética, menos catedrática e cartesiana da vida, e, portanto, muito mais real, na medida em que os níveis temporais confundem-se; o passado não é tido como pertencente a um tempo anterior – técnica do *flash back* –, assim como o futuro não é uma projeção distante: ambos atualizam-se como presente e são incorporados na amálgama temporal.

O fluxo de consciência, técnica ficcional de grande abrangência nos romances modernos, é uma especialização do foco narrativo, que se relaciona à fusão temporal, visto que “a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos” (CARVALHO, 2012, p.57), ela é fluxo contínuo no espaço temporalizado. O processo de atualização dos tempos modifica a estrutura e também a frase

que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. (ROSENFELD, 1969, p.83)

Nessa técnica moderna ainda depara-se com um narrador mediando as vivências temporais, já no monólogo interior, entendido como radicalização extrema do fluxo de consciência, a mediação desaparece e a consciência da personagem manifesta-se na sua atualidade imediata, fazendo que a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura se percam juntamente com a causalidade.

O romance moderno, reaproveitamento radical do romance psicológico e realista do século XIX, lança um olhar microscópico sobre a vida psíquica das personagens cujos contornos de caráter se dissolvem devido à focalização microamplificada. Rosenfeld (1969) assinala a interdependência entre dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade, em que esta se configura num limite interno vinculado ao inconsciente – seja de experiências individuais (Freud) ou de arquétipos coletivos (Jung). A emancipação do indivíduo racional e consciente viria na busca da essência circular de seu itinerário mítico, que o fundiria à terra. A consciência individual dessa busca torna-se

exatamente o próprio empecilho, uma vez que a individualização moderna impossibilita o reencontro da unidade perdida entre homem e natureza. Por meio de todas as possibilidades de se chegar ao todo mítico, o indivíduo perderia sua integridade, desfazendo o mundo ou estabelecendo um abismo entre ambos. O crítico alemão finaliza afirmando que isso é um “sintoma de um grave desequilíbrio” (idem, p.96) e que a arte mostra “uma nova visão de homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (idem, p.97).

Percebe-se, na argumentação de Rosenfeld (1969), que, apesar de o narrador e o tempo mudarem para formas subjetivas na narrativa, a realidade externa continua a existir na potência de ser atingida em sua totalidade. O que muda é a maneira de captar a objetividade autêntica, que não pode existir fora do sujeito (como pretendiam os naturalistas) e vice-versa, já que o indivíduo se desintegraria por completo fora do mundo (o que acontece em alguns romances), fundamento de sua existência.

O crítico Erich Auerbach (1998) reitera a existência do acontecimento externo, embora este tenha uma importância menor que o interno. O mundo, tanto através do acaso quanto da causalidade, vai funcionar como desencadeador do processo interno – figurado na *epifania*, uma revelação interna, conforme SÁ (1979) –, que se sobressai na narrativa, pois é ele que irá “esquadrinhar uma realidade mais genuína, mais profunda que é de fato mais real” (AUERBACH, 1998, p.487). Assim o escritor, por meio do foco narrativo na perspectiva pluripessoal, também ordena e estiliza o material do real, no entanto, “isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores” (idem, p.485). Embora o artista pareça abandonar-se ao acaso da contingência do real, isso não significa que ele não capte uma experiência mais ampla de vida, que ultrapassa o próprio sujeito:

O escritor, fiel a sua própria subjetividade, não poderá deixar de ser homem ou mulher do seu tempo e de sua terra (...), mesmo que estes critérios não tenham consciente ou explicitamente guiado os poetas e ficcionistas no momento da criação. (ALMINO, 2000, p.51)

Há uma tentativa de dar uma resposta para chegar, “através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma” (AUERBACH, 1998, p.491). O essencial descola-se, ele concentra-se na síntese do instante e não mais na necessidade das grandes narrativas históricas. No romance moderno, o detalhe é a própria amálgama central na percepção da totalidade:

Confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que saliente energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer. (AUERBACH, 1998, p.493)

O destino encontrado nas conexões épicas passa a ser descortinado no fragmento micro da nova narrativa, numa aproximação com o gênero lírico, característico da poesia. O que não significa que o instante reduzido restrinja-se a um destino individual, isto é, ele faz parte de uma experiência coletiva: “O grandioso romance de James Joyce, uma obra enciclopédica, espelho de Dublin, da Irlanda, espelho também da Europa e dos seus milênios, tem como moldura o decurso de um dia” (idem, p.493). *Ulisses*, de Joyce, congrega na sua forma o pormenor totalizante:

A força da narrativa de Joyce está em revelar o dado sistêmico, global e total do comum. Não é a excepcionalidade que revela a totalidade, mas a forma despercebida e às vezes dispersa com que o cotidiano anuncia as forças da dinâmica histórica global. O método – concentrar-se nas minúcias aparentemente mais insignificantes – tornou possível um dos relatos da vida cotidiana mais completos já apresentados por um romancista. (PILATI, 2012)

Há uma preferência por aspectos do cotidiano numa curta duração de tempo em relação a representar cronologicamente acontecimentos narrados, devido a uma descrença moderna de “ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, a seu tema, uma

ordem que ela própria não oferece” (AUERBACH, 1998, p.494). A alternativa encontrada pelos artistas para dar conta dessa totalidade foi oferecer uma visão sintética do mundo elaborada “a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição” (idem, p.494-5).

O romance moderno, portanto, revela a realidade no seu aspecto mais corriqueiro e real, abarcando e ordenando o destino humano e a práxis do homem no fragmento sintético:

pode-se esperar relatar com perfeição aquilo que acontece a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, em cada personagem; e com isso encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surgem dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação da vida, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. (AUERBACH, 1998, p.494)

Essa forma específica do romance é “consequência de uma necessidade histórico-social, é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 2010, p.157), assim como todo novo gênero artístico, que surge para atender uma demanda histórica do artista e do leitor. Cabe ao crítico a difícil tarefa de desvendar a incursão histórico-social dessas obras no mundo.

### **1.3.2 Peculiaridades de *Perto do coração selvagem* na periferia**

Rosenfeld (1969) refere-se ao romance moderno como uma tendência e uma necessidade da modernidade em contraposição ao romance tradicional. Deste, continuando a existir, tem-se “a impressão de que não faz, por inteiro, parte do nosso

tempo” (p.82), pois as transformações da época são percebidas apenas a nível temático, não atingindo o âmago, as formas de expressão. Curioso destacar que em nenhum momento o crítico alemão emprega o termo romance intimista e/ou romance social, terminologia utilizada com frequência na crítica literária brasileira.

Outro ponto a ser destacado é a hipótese de que, em cada fase histórica, há um espírito unificador nas manifestações culturais que não prevê as variações nacionais, fundamental se pensarmos o desenvolvimento capitalista mundial como desigual e combinado. Segundo Trotsky (2011), no espaço russo, encontravam-se

todos os estágios de civilização: desde a selvageria primitiva das florestas setentrionais onde alimentavam-se de peixe cru e faziam suas preces diante de um pedaço de madeira, até as novas condições sociais da vida capitalista, onde o operário socialista se considera como participante ativo da política mundial (...). A indústria mais concentrada da Europa sobre a base da agricultura mais primitiva. (TROTSKY *apud* LOWY, 1995, p.75)

Esses diferentes estágios se articulam e se combinam, visto que “o processo de desenvolvimento capitalista [é] criado pela união das condições locais (atrasadas) com as condições gerais (avançadas)” (idem, p.75), conforme aponta Michael Lowy em artigo sobre a teoria trotskyista.

Tal conjuntura temporal amalgamada perpassa os países que se encontram na periferia do capitalismo e é decisiva para se pensar a arte local, que está inserida na corrente cultural do ocidente, mas que possui especificidades importantes que não podem ser ignoradas.

A nova forma de romance moderno, analisada por Rosenfeld (1969) e por Auerbach (1998), traz características vinculadas a uma atmosfera socioeconômica bem diferente da brasileira, uma vez que o avanço industrial e tecnológico atingia graus altíssimos de desenvolvimento, culminando em grandes conflitos armados; enquanto na periferia do capitalismo a disjunção entre o arcaico e o moderno se fazia presente, como destacam vários teóricos da América Latina, entre eles, Roberto Schwarz (1998) e Néstor García Canclini (2008). A modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo, mas na junção funcional destes.

O Brasil da década de 1945 era um país predominantemente rural que começava os primeiros passos em direção à industrialização. Se a forma estética liga-se de maneira imanente a seu tempo histórico, como poderiam os romances periféricos desse período constituírem-se da desintegração do indivíduo, que, frustrado, deseja reatar-se ao todo mítico e desvencilhar-se do mundo capitalista cujos avanços técnicos inimagináveis eram capazes de destruir a própria humanidade?

Os movimentos modernistas surgem, não onde ocorreram transformações modernizadoras estruturais, mas onde existem conjunturas complexas, como no caso russo e brasileiro, no qual “a inserção de diferentes temporalidades históricas” (CANCLINI, 2008, p.72) é característica, juntamente ao academicismo, ao surgimento das tecnologias e à possibilidade de revolução. A etapa do capitalismo vivenciada pelos escritores brasileiros era outra, diferente daquela da modernidade europeia, e isso se reflete na fatura produzida, impondo mediações específicas nos romances modernos brasileiros. A ruptura estética dos primeiros modernistas ocorre também devido à situação de atraso material da realidade brasileira e não apesar dela.

A literatura moderniza-se sem que o país siga o mesmo movimento. “O modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica, mas o modo como as elites se encarregam da inserção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (idem, p.73). O descompasso entre modernismo cultural e modernização social era útil às classes dominantes “para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes” (idem, p.69). Todavia, conjuga-se o interesse em conhecer e definir o brasileiro com as aspirações ditas modernas, fazendo que os modernistas buscassem fontes duplas e antagônicas: “de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes” (idem, p.78-9) – movimento dialético do local e do universal identificado por Candido (1989) como elemento essencial da vida cultural brasileira.

A primeira obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, escrita no início de 1940, nasce desse período nacional, em que o capitalismo liberal possuiu muitas

limitações, devido à sua articulação funcional com o atraso brasileiro. As opções estéticas da autora, vinculadas à fecunda produção ficcional da década de 1930, não se limitam à literatura nacional, tendo incursões em problemáticas mais amplas de uma escrita tensionada pela existência fragmentada do capitalismo mundial. No entanto, o que é crucial é não apagar essa mediação local, que possibilita o entendimento do universal, e vice-versa.

Após ter sido acusada de plagiar a obra de Virginia Woolf e de James Joyce, a jovem Lispector alega nunca ter lido livros desses autores e afirma que colocou a epígrafe do autor irlandês em seu primeiro romance por indicação de Lúcio Cardoso. Verdade ou não, pouco importa. O importante é entender que esse *coração selvagem* tem condições sócio-históricas para se moldar em território brasileiro e passa a ter uma conotação diferente daquela que tinha na Irlanda de Joyce.

Por ser o primeiro livro de Lispector, PCS tem um caráter inacabado, em que a busca de Joana remete à procura da autora por seu próprio estilo, o qual, por sua vez, insere-se no modernismo brasileiro em que a enquete identitária expande-se em nível nacional. O enredo ainda é muito presente nesse romance e as personagens possuem traços marcantes, diferentemente da tendência romanesca europeia.

O foco narrativo encontra-se em 3ª pessoa, mas o narrador se solidariza com a protagonista, que acaba ditando a perspectiva do romance, conforme assinala Schwarz (1965). O mediador percebe e sente com Joana, ora aderindo a esta em 1ª pessoa, ora impondo-se como narrador externo, de maneira a estabelecer uma alternância de discurso direto e indireto consecutivamente: “*Estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração.* Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo todo ele estremecia de frio e calor” (LISPECTOR, 1998, p.20). Narrador e personagem parecem dialogar no intuito de desvelar o mundo de Joana. Lispector utiliza-se ainda de muitos verbos cuja desinência se iguala na primeira e na terceira pessoa do singular, dando um efeito de discurso-indireto livre.

Apesar de Joana dominar a perspectiva narrativa, o mediador externo não é suprimido e “jamais se iguala com o personagem – ao contrário de Kafka, que adota o modo de ver de seu personagem, suprimindo-se como instância externa nas suas três novelas, *O processo*, *O castelo* e *América*” (NUNES, 1995, p.29). Ou seja, a presença do organizador discursivo e intermediário entre ficção e realidade é mantida nas obras em 3ª pessoa de Lispector, assinalando grande diferença dos romances modernos europeus.

Roberto Schwarz (1965) identifica uma falha grave na perspectiva do romance de estreia de Clarice: “nalguns pontos, a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal” (p.57). O plano narrativo deixa de ser especificamente seu, visto que, nos capítulos *A pequena família* e *Lídia*, o narrador dá voz aos pensamentos do marido e da amante, respectivamente. A pretensa falha identificada reverte-se em ganho, pois vai ao encontro da hipótese defendida no presente trabalho, de que Joana, disputando o espaço discursivo, perde-o exatamente para as duas figuras simbólicas às quais ela se opõe e, ao mesmo tempo, gostaria de se aproximar – como será observado nas análises seguintes. Esse narrador onisciente que penetra a vida psíquica das outras duas personagens centrais pode motivar interpretações distintas: tanto pode significar uma abertura para o outro quanto pode simbolizar um enclausuramento individual ainda maior com eixo definido, visto que a entrada no mundo psíquico dessas personagens ajuda a estabelecer o contraste entre o interior e o exterior da protagonista, oferecendo uma visão global e contrastiva dos impasses vivenciados.

O fluxo de consciência começa a se configurar em PCS – técnica que se expande ao longo dos romances de Lispector – e sobrepõe-se no capítulo final da obra, conforme se verá no item 2.3 do presente trabalho. Souza (1980), analisando PSGH, percebe a “visão de míope” (p.79) na qual o detalhe e a minúcia ganham contornos importantes para a “romancista do instante” (p.81), este que é “suficiente para toda a narrativa” (p.81), síntese de todo um destino, de acordo com Auerbach (1998). A escritora tem a tarefa de

narrar esses “momentos que não se narram”, de dar relevo aos “momentos que não se contam” e que em geral deixamos escapar, porque acontecem quando estamos desprevenidos. – No entanto, só eles

são significativos, pois revelam o que de mais profundo há em nós. (SOUZA, 1980, p.81)

Penetrar na profundidade da protagonista é o grande objetivo, justificando-se a escolha do detalhe microscópico pela romancista. Esse ritmo de busca, que permeia a narrativa, identificado por Candido (1995), liga-se à sede de descoberta da identidade, que não é só de Joana ou de Lispector, mas também é compartilhada pela nação brasileira do período. Ou seja, a escolha formal intimista abrange a materialidade nacional, visto que é através dela que será revelado *o que de mais profundo há em nós*, brasileiros.

Seguindo o princípio de fusão temporal e de quebra do enredo lógico com início-meio-fim do romance moderno, a análise psicológica em PCS é de um nível microscópico, em que a causalidade é minúscula e minuciosa, na perspectiva de Schwarz (1965). De acordo com o crítico, o livro trata de uma experiência de solidão, repetida e idêntica, em meio à diversidade de acontecimentos, apontando não o histórico de isolamento de Joana, mas momentos específicos em que ele se manifesta. Como um painel em que o tempo carece de função histórica, visto que “os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo” (LISPECTOR, 1998, p.16). Para Schwarz (1965),

o romance é desprovido de estrutura definida (o que nada tem a ver com carência). Seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial das experiências de Joana e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação. (SCHWARZ, 1965, p.55)

A aparente arbitrariedade da forma do romance é vista como um princípio de composição positivo, pois é coerente com a visão humana que quer ser mostrada, na qual não “há ligação dos fenômenos psíquicos entre si” (idem, p.55). Não há conexão organizada e configurada e as experiências surgem inteligíveis, mas coexistem incomunicáveis em diferentes etapas da vida. Conforme afirma o crítico:

A diferenciação temporal de presente, passado e passado-do-passado (Joana, pretérita, desfia suas memórias) tem por função manter distintas as diversas situações, para melhor ressaltar a constância da vivência fundamental; visa assegurar a independência de acontecimentos que, a

rigor, não passam de recorrência. O tempo comparece para melhor se anular. (SCHWARZ, 1965, p.54-5)

Os momentos psicológicos têm como centro o elemento mínimo casual, que “não leva, em si só, à causalidade das unidades maiores, dependente de articulação mais ampla” (idem, p.55). Assim a narrativa, sem cunho histórico, não pode se constituir como uma biografia. A regra da sua estrutura, que é “toda de contraposições estanques” (idem, p.55) é respeitada.

Todavia, Schwarz (1965) pondera como mais uma debilidade do romance a ruptura do que, para ele, é o tema da narrativa (o hiato entre as estações da vida) através do qual a arbitrariedade episódica se fundamenta: “a explicação da viagem de Joana a partir de uma longínqua herança paterna, e a conseqüente ligação dos episódios” (p.55). Essa articulação externa que cria uma causalidade entre os momentos da vida da protagonista viria desmentir o esforço traçado ao longo da narrativa. Onde Schwarz (1965) aponta a fragilidade do romance pela quebra do nexos casual da estrutura é exatamente o ponto em que o nexos causal se dá, estabelecendo uma conexão no livro. A herança paterna e a viagem de Joana são o nó dialético que une toda a contraposição do romance entre os universos masculino e feminino: a viagem que nasce da partida dos homens, ou seja, da tentativa de se libertar do que a aprisionava, só pode acontecer por essas mesmas amarras.

Os episódios parecem se ordenar em outra instância, não na causalidade dos elementos mínimos, mas no movimento da personalidade da própria Joana. O patriarcalismo é o viés de fuga e aderência que parece fundir de alguma forma os dramas emocionais, dando uma totalidade aos dilemas da protagonista. Esta, cindida entre a lucidez (inteligência ilustrada) e o ser efetivo (núcleo mítico), orienta a narrativa: é Joana quem determina a perspectiva, cuja alternância entre homens e mulheres assinala o combate entre opressores e oprimidos.

O romance é dividido em duas partes, cada qual com nove episódios, sendo que a última parte desemboca no décimo: a *viagem* de navio de Joana. Schwarz (1965) assume que há um modo sistemático de suspender a ordem temporal, traçado por Clarice, na

primeira parte: há uma alternância dos capítulos entre a vida adulta e a infantil. No entanto, o crítico afirma que o caráter sistemático cessa na segunda parte, em que os episódios são justapostos para obedecerem “às conveniências do contraponto, ou, noutras ocasiões, ao arbítrio da associação, forma por assim dizer imprevisível da causalidade psíquica” (SCHWARZ, 1998, p.54).

A quebra na sistematização dos episódios tem como transição os capítulos em que Joana parece enfim se deparar com o outro – *A mulher da voz e Joana e Otávio*. É *O casamento* que rompe com a alternância sistemática da narrativa. Todavia, é possível recuperar o conflito do casal progredindo no tempo, até a separação final. Quanto mais a sensação de impossibilidade do contato com o outro aumenta, mais a narrativa adquire aspectos associativos, chegando quase ao não-figurativo. A narrativa vai se desmoronando juntamente com a protagonista, que resolve desfazer-se do mundo patriarcal que a perseguia, seguindo uma viagem promissora de reencontro com o seu núcleo e sua própria linguagem, viciada de termos masculinizados e abstratizantes.

A instância “micro” do romance guarda ainda um todo inteligível, no qual se identificam as etapas da vida de Joana, que culmina no triângulo amoroso da segunda parte e na decisão de libertação conturbada do universo masculino. O tempo inserido em escala microscópica dentro dos episódios não parece de fato existir causalmente, no entanto, percebe-se uma progressão temporal na vida de Joana, que não resulta, necessariamente, em resolução do seu impasse central, haja vista a narrativa encerrar-se inacabada, numa promessa. Essa progressão no tempo engana, pois não garante a mudança estrutural necessária, impasse que diz muito sobre Joana, que adquire sua libertação por meio da própria amarra patriarcal vinculada à herança; e sobre a condição periférica brasileira, que se moderniza sem liquidar o atraso colonial.

## 2 O patriarcalismo clariceano e a herança machadiana

Temos fome de saber de nós, e grande urgência,  
porque estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros.

Clarice Lispector

Na análise formal de PCS, percebe-se uma dinâmica intrigante na constituição estrutural da obra. Além do movimento alternado entre infância, adolescência e vida adulta, que joga com a noção de temporalidade na modernidade, pode-se captar outro tipo de dinâmica, mais profunda, de caráter dialético. A protagonista, mergulhada num universo masculino, tenta sobreviver às decisões patriarcais que pretendem definir seu destino; submete-se ao cárcere emocional que se sucede ao longo do romance e encontra-se figurado no pai, no professor, no marido e no amante, sempre num embate constante com sua consciência, que a impele a resistir – aspecto que será abordado neste capítulo. Misturando-se à fragilidade e à submissão inevitável de Joana diante da força viril, há uma prepotência peculiar no seu caráter que a faz subjugar várias personagens de forma superior e violenta – como será analisado no capítulo seguinte. A doçura de uma fraqueza indecisa entrelaça-se ao vigor do mando.

### 2.1 De *Dom Casmurro* à prisão de Joana

#### 2.1.1 O domínio patriarcal: a estratégia machadiana e morleyriana

O espaço feminino nas letras e na vida em geral sempre foi reduzido. Quando as mulheres apareciam nas obras era no recinto particular da casa-grande em que tinham tarefas específicas em torno da educação dos filhos e dos afazeres domésticos. A figura patriarcal, representando o topo da autoridade no território nacional, era o “verdadeiro dono do Brasil” (FREIRE, 2006, p.38).

Na época colonial, o mando do patriarca decorre da propriedade (SCHWARZ, 1997, p.27), que inclui inúmeros escravos negros, nos quais se baseava a economia local. Sendo esta que estrutura as relações sociais, “a formação patriarcal no Brasil explica-se (...) menos em termos de raça e religião do que em termos econômicos, de experiência de cultura e de organização familiar, que foi aqui a unidade colonizadora” (FREIRE, 2006, p.34).

Com mais bens e poder que os dirigentes, os senhores tornavam-se o centro organizador da família, da política e da economia brasileira. O sistema escravocrata, que cobriu mais da metade da história ocidentalizada do país, contribuiu para moldar um sujeito específico. O ambiente de seres que deviam viver à mercê das vontades de um dono deixou marcas no caráter brasileiro. As condições sociais, de autoritarismo e subordinação institucionalizados eram propícias à perversão e ao sadismo no trato com o corpo do escravo, objeto de desejo e de máximo gozo, conforme Ab’Saber (2007). Assim o gosto pelo mando forja-se na personalidade do brasileiro, como forma de distinção superior e/ou como forma de sobrevivência na disputa de classes.

A figura feminina surge como mais uma propriedade entre tantas outras. A circunstância econômica da nossa formação patriarcal fez da mulher, muitas vezes, “vítima inerte do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido” (FREIRE, 2006, p.114), conforme veremos na protagonista clariceana.

No século XIX, Machado de Assis problematiza essa questão em *Dom Casmurro* através de uma estratégia literária bem peculiar, segundo analisa Schwarz (1997). O foco narrativo inverte-se, deixando de estar sob o oprimido que grita por liberdade, mas sob o senhor que se debate com seus fantasmas de déspota, revelando assim os mecanismos históricos de uma ordem social perversamente violenta.

Durante muito tempo, a crítica caiu na armadilha de Bentinho – bom rapaz, sensível e refinado, traído injustamente pela mulher amada. Roberto Schwarz recoloca a discussão central do livro, que até então se concentrava em torno da veracidade da traição de Capitu, e revela o lugar de voz privilegiado do foco narrativo. O engano crítico de ver o patriarca como vítima das artimanhas da jovem “dissimulada” liga-se à legitimidade

incontestável na sociedade brasileira do homem branco e proprietário escondido na área do saber, da distinção sentimental, literária e filosófica. O discurso de convencimento de Bentinho fascina o leitor habituado ao “prestígio da palavra escrita, da frase lapidar” (p.157), da retórica, que tem origens seculares no personalismo brasileiro, segundo Sergio Buarque de Holanda (2002). O apego aos valores de uma personalidade ativa pela camada superficial de luz que a envolve mascara e protege as ações efetivas que ultrapassam o nível discursivo. Schwarz enfim retira das belas palavras de dor de Bentinho a máscara protetora dos privilégios de classe. Atrás do discurso poético e bem formulado encontra-se a crueldade praticada contra o destino dos desfavorecidos como Capitu.

A figura feminina do romance, uma das mais conhecidas da história literária brasileira, não tem voz. A vida de Capitu é reconstruída por Bentinho segundo critérios próprios mergulhados em desconfiança e ciúmes. Na primeira parte da narrativa, há um combate à ordem quando se luta por uma relação amorosa impossível – a vizinha pobre com o “nhonhô” abastado, que deveria se tornar padre. Essa ruptura coloca em voga a vitória do indivíduo frente ao poder familiar tradicional. A emancipação é forjada, mas não se concretiza, visto que, na segunda parte do romance, o protagonista masculino reintegra seus direitos patriarcais e, fazendo-se de vítima, destrói a vida da esposa, obrigando-a ao exílio.

A relação entre diferentes classes não era possível afinal “a mulher com ideias próprias tinha que dar em adultério” (SCHWARZ, 1997, p. 33). O tal Santiago liberal torna-se, por sua vez, conservador, vivendo sua paranoia de traição advinda da quase certeza do mau-caráter já encarnada na menina Capitu, tão cheia de vontades e avessa ao mando.

A narrativa e a personalidade de Bento vão da passagem do marido ferido e consumido por uma tristeza ingênua ao autoritarismo vingativo do patriarca. A promessa do amor entre as classes dissolve-se e

a dimensão autoritária da propriedade rouba a cena e galvaniza o antigo nhonhô, que agora se enxerga como vítima, desmerece e escarnece as suas próprias perspectivas anteriores de entendimento, igualdade, lucidez, e afirma pela força a sua disposição de mandar sem prestar

contas, tudo isso dentro de uma linguagem requintada e civilizada. (SCHWARZ, 1997, p.34)

O véu das luzes serve a interesses conservadores que favorecem a manutenção da propriedade e a protege utilizando-se desse belo discurso libertador. Parecer moderno para melhor ser arcaico. A poesia tem um ar de liberdade, mas ela está envenenada com o sangue daqueles que devem se submeter ao poder pátrio. Este “é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania” (HOLANDA, 1995, p.82).

Outra Capitu é diagnosticada por Roberto Schwarz (1997) na análise de *Minha vida de menina*, diário de Helena Morley, pseudônimo de uma jovem de Diamantina chamada Alice Dayrell Caldeira Brant, nos primeiros anos da República brasileira. Ao passo que a heroína machadiana não tem expressão própria por ter sido configurada pelo tino do marido ferido, Helena é a dona do discurso, no qual traçará suas impressões diante das reviravoltas da sociedade brasileira em vias de modernização.

A menina, com forte cunho questionador e racional, “briga com a noção adulta, masculina, abastada e branca de progresso” (SCHWARZ, 1997, p. 77). O impulso emancipatório ligado à reflexão e ao conhecimento, tributário da filosofia das Luzes, permeia as ações e os embates da jovem contra o “caráter retrógrado e desastrado da modernização brasileira” (Idem, p.111), que guarda aspectos de uma tradição arcaica, baseada na escravidão e no clientelismo das relações sociais brasileiras.

Quando Helena (ou Capitu, no período favorável) usa da inteligência para lidar com a estupidez, assistimos encantados à vitória das Luzes, ou também à derrota das forças que já não tem razão de ser, em especial as do atraso da ex-colônia. (SCHWARZ, 1997, p.101)

No entanto, a promessa das Luzes não se prolonga em *Dom Casmurro*, na medida em que a lógica final é invertida, indo ao oposto conservador, no qual Santiago, por ser o proprietário, destrói a vida de Capitu, por fim resignada e morta em terras estrangeiras, constatando a “certeza da vocação arbitrária e destrutiva da proteção paternalista” (idem, p.94). Helena, por sua vez, consegue transpor a ordem patriarcal, que perde sua fisionomia autoritária, não se deixando moldar por parâmetros alheios que não sejam os

seus. Todavia, os obstáculos superados pela menina permanecem à espera da próxima vítima, mostrando assim o caráter excepcional de seu destino.

Na mesma linha combativa e esclarecida que Capitu, a jovem Morley desvenda o mecanismo do funcionamento da vida capitalista:

Vocês não pensam para que a gente vive? Não era melhor Deus não ter criado o mundo? A vida é só trabalho. A gente trabalha, come, trabalha de novo, dorme e no fim não sabe se ainda vai parar no inferno. Eu não sei mesmo para que se vive. (...) só a família da vovó e poucos outros [por serem ricos e darem esmolas em quantidade suficiente] podem viver só para amar Deus na terra e esperar gozar da presença dele no céu. (MORLEY, 1999, p. 90)

Por trás da ingenuidade da garota, percebe-se uma acuidade reflexiva apurada que a distancia dos outros, criando, deste modo, um sentimento de superioridade, assim como no caso da protagonista clariceana. Mas é também a partir desse descolamento do meio e da abertura de espírito que lhe é possível entender os impasses do seu tempo.

Tanto a ficção machadiana quanto o diário de Morley traçam de maneira diversa um “conjunto peculiar de posições e relacionamentos que se poderiam chamar de matéria brasileira” (SCHWARZ, 1997, p.91). Nesse sentido, a prosa poética de Clarice Lispector será analisada num paralelo com esses dilemas nacionais do século XIX, que se arrastam até hoje na sociedade brasileira no que se refere às relações de clientela, sujeição e resistência dentro de uma modernização truncada e contraditória.

Vários escritores modernistas traçaram obras que contribuíram para o entendimento do poder pátrio brasileiro. Entre elas, destaca-se a obra de Graciliano Ramos, sobretudo, *S. Bernardo*, romance publicado em 1934, cuja forma literária figura uma estação importante nessa trilha.

### **2.1.2 Joana no mundo dos homens**

Joana, a protagonista de PCS, tem um espaço diferenciado na narrativa. Não é descrita pelo olhar do marido patriarca como Capitu nem possui a espontaneidade libertária dos diários de Helena. O foco narrativo sob o discurso indireto livre propõe

uma história em colaboração (ou disputa), em que o narrador em 3ª pessoa cede a voz à sua heroína e incerto busca a verdade dos fatos e sentimentos descritos.

Monólogos interiores misturam-se a episódios da vida de Joana. A narrativa concentra-se no íntimo da personagem que na busca de si depara-se com o outro. O ajuste e o desajuste desse encontro traça a força do romance. Perdida entre mulheres e homens, ela estabelece padrões próprios de lidar com impasses da relação interpessoal, como se verá em seguida.

A protagonista forma-se no mundo masculino, tendo sido criada pelo pai devido à morte prematura da mãe. Após o falecimento paterno, o apego sentimental direciona-se ao professor, logo em seguida ao marido e ao amante. A estrutura do romance evidencia que a trajetória da jovem baseia-se na existência dos homens, que decidem e direcionam o seu destino. “Não é triste viver sem um homem na casa?” (LISPECTOR, 1998, p.75), questiona Joana diante da falta de referencial que a distância da figura patriarcal poderia incitar, afinal esta seria a provedora material e afetiva da vida feminina.

A aproximação dela com os homens nasce de uma compatibilidade intelectual que a afasta das mulheres (apenas “fêmeas”) que vivem na sombra de seus pais e/ou maridos. Joana existe na esteira da vida masculina, não apenas para glorificá-la, mas para sugar o que lhe pode ser útil à sua sobrevivência enquanto indivíduo. A disputa por poder mistura-se com identificação no intuito de permanecer viva.

A reflexão apurada distingue-a de outras mulheres, mostrando o caráter elevado das Luzes, que se configura como uma possibilidade de superação da dominação na medida em que reúne seres constitutivos da dinâmica social desigual por meio da educação e do saber elaborado. Joana liga-se profundamente ao professor e seus ensinamentos, única fonte psíquica que a resguarda da opressão doméstica que sentia na casa dos tios, lar provisório após a morte do pai. A sala dos parentes a sufocava com os “sorrisos dos homens emoldurados” (LISPECTOR, 1998, p.36) e o seu refúgio era estar “dentro da compreensão” (idem, p.53) com o mestre, por saber que aquilo seria sua salvação, seu grito de liberdade, de vida; mesmo com a consciência de que teria que se submeter ainda por um longo período, pois eram aqueles sorrisos cruéis ditados pela ordem patriarcal que lhe iriam garantir comida e moradia.

O diálogo da aprendiz e do mestre era permeado pela questão retórica *compreende?*, mostrando a cumplicidade e a preocupação frente ao companheiro – fato este que se estende à relação narrador/leitor, na qual aquele preocupa-se na formação intelectual deste, numa ideia colaborativa e não discriminatória em constante apelo ao entendimento. O elo é o esclarecimento que deveria ser compartilhado indistintivamente entre diferentes camadas da sociedade brasileira, estendendo-se ao universo feminino, mas limitando-se a uma classe abastada. A vontade do narrador de abarcar o outro de classe acaba não se efetivando devido à forma unilateral e oportunista com que a protagonista se apodera da perspectiva romanesca, desenvolvida no capítulo 3 do presente trabalho.

O primeiro desses ensinamentos restitui princípios psicanalíticos que acabam resumindo a trajetória da heroína clariceana:

Nessa busca do prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer. Compreende? (LISPECTOR, 1999, p.52)

A pulsão de vida, que é a busca pelo prazer, pelo gozo constante é restringida pelo senso da realidade que recalca o desejo e molda o temor, impedindo assim a plena satisfação humana. A infância e a puberdade de Joana constituíam-se numa proximidade com o mundo animal, visto que a jovem não sentia medo das ações que empreendia e prevalecia na procura incessante pelo prazer – “posso tudo” (idem, p.50) –, seguido do tédio dos intervalos – “Não tenho nada o que fazer” (idem, p.17).

Joana capta o conselho, pois é capaz de tudo para atender sua demanda interior: “Você é dos que matariam para florescer” (idem, p.53), diz o professor. Pela satisfação de si, ultrapassam-se as normas vigentes e esmaga-se o outro, como se verá no capítulo subsequente. A pulsão de Joana é sublimada em trabalho criativo, não necessariamente em benefício da comunidade, mas como forma de se distinguir dela em favor de si.

Raciocínios eram desenvolvidos pela jovem e admirados pelo mestre: “Bom é viver; mau é não viver; morrer é outra coisa, é diferente do bom e do mau” (idem, p.53). A sua luta era viver sem as amarras que a prendiam, sentia “sede, sede profunda e velha” (idem, p.19). Havia uma confiança na palavra do professor, que era incontestável: “se ele dizia, está bem, era verdade” (idem, p.54). O deslumbramento pelo educador era tal que ele transformava-se, nas impressões de Joana, em algo supra-humano, pela mão grande, “maior que a mão de um homem” (idem, p.59) ou pelo “seu corpo enorme como de um animal maior que o homem” (idem, p.56). A cumplicidade intelectual fazia Joana “amar aquele homem como se ela mesma fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse, a fustigasse” (idem, p.56). O amor vinculado ao saber é promessa de satisfação libertária e nada tem a ver ao “querer com o corpo” de Lídia.

Para Joana, o casamento do professor parecia contradizer toda uma vida dedicada ao conhecimento, visto que ele se apegava à segurança da comunhão baseada na hierarquia da servidão feminina. Casar seria uma traição “de toda sua vida passada” (idem, p.113), ou seja, dos ideais de libertação individual. A jovem acaba por casar com Otávio sem razão particular. Por não ter outra proposta de vida, aceitou, mas não sem querer o aval do seu mentor.

Após um último encontro perturbador, Joana procura o mestre, agora divorciado e doente. Na leitura do capítulo “O abrigo no professor”, depara-se com o primeiro fracasso da vertente esclarecida no livro. A decepção pulsa nas descrições do mestre, até então o herói, e passa a ser “apenas um velho [hipocondríaco] gordo ao sol” (idem, p.114). A vida de acúmulo e dedicação ao conhecimento desfaz-se bruscamente na degradação corporal da velhice e da doença. O único abrigo agora é repulsivo, pela promessa que não se cumpre. As ideias ilustradas parecem esquecidas, a integridade abalada e a ordem social das badaladas do relógio e do empregado em prontidão salvaguardada.

A constatação de se perceber longe do mentor intelectual fazia Joana sentir-se perplexa e humilhada: “Então esse velho que estava à sua frente não se lembrava de tudo o que lhe dissera? Pecar contra si mesma...” (idem, p.116). O aparente esquecimento da consciência de si criou uma separação entre ambos, mais um intervalo que a heroína teria

que superar. A perda de intimidade verifica-se no relato do mestre sobre sua doença: “o ar um pouco benevolente e misterioso a princípio, achando impossível que ela entrasse no seu mundo” (idem, p.117). Nota-se assim a impossibilidade de Joana penetrar no universo daqueles que assumem um discurso diverso do seu, mesmo quando este era seu antigo abrigo afetivo e intelectual.

O casamento não a salva dos temores e do tédio dos intervalos, mas a aprofunda no mal-estar, já que

Otávio transformá-la em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, porque aceitava sucumbida o próprio medo de sofrer, sua incapacidade de conduzir-se além da fronteira da revolta. (LISPECTOR, 1999, p.31)

O medo de desaparecimento e a submissão são consequências inevitáveis na relação matrimonial, afinal “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?” (idem, p.31).

Joana debate-se consigo para fazer sobreviver sua personalidade frente ao “seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos” (idem, p.108-9). O contato afetivo com o outro a fazia recuar de si, o choque promovia o enclausuramento: “O sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo mais domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (idem, p. 109).

Lispector cria uma personagem circundada por inúmeras perdas masculinas. Primeiramente, a morte paterna, seguida da desvinculação do mestre, culminando na perda do marido Otávio. Lidar com a ausência do pai nas noites sem chuva assustava-a, assim como a possibilidade da traição matrimonial seguida do fim do casamento: “quantas vezes teria que viver as mesmas coisas em situações diversas?” (idem, p.134). Assim como assinalado no capítulo 1 por Schwarz (1965), o tempo da narrativa flui sem garantir a mudança, o passar das etapas da vida de Joana não altera a sua condição de dependência patriarcal, alterando-se então apenas o opressor numa simulação projetada de liberação que não se cumpre.

O sentimento de repetição é constante no romance, mas não impede que Joana formule pensamentos que sugiram a alteração dessa rotina. “Por que não matar o homem? Tolice, esse pensamento era inteiramente forjado” (LISPECTOR, 1998, p.134) – indaga-se num surto noturno ao lado de Otávio. A possibilidade de destruição do patriarca é conscientemente descartada e a realidade impõe-se ao avesso do formulado, já que tomada de pavor, sente que “talvez ele a estrangulasse, a assassinasse... Por que não?” (idem, p.134).

A união matrimonial além de não garantir a satisfação, afinal “ser feliz é para se conseguir o quê?” (idem, p.29), provoca a anulação da individualidade, estrangulando-a. O amor não salva, esmaga por impor-se como dominação da fragilidade feminina pela virilidade hostil.

O curioso é que, rejeitando sua feminilidade submissa, Joana consola-se no sentimento de posse de Otávio. O pronome possessivo repete-se sem cessar, o conforto da dominação surge pela sensação de domínio, por mais que esta seja fictícia e que o homem seja o real possuidor. A ilusão de possuir – “ele era seu”; “meu, meu” (idem, p.136) – misturada à vaidade de tê-lo e à piedade da fragilidade de ambos – mesmo do homem – a impelia a adiar o fim inevitável, já previsto inicialmente.

Constatar a fragilidade masculina a transporta ao reencontro do corpo, submetido à força do intelecto aguçado, e à dor de sua própria condição difusa de mulher: “Sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres” (idem, p.137). Sentir a vida enfim pulsar nas suas veias era conformar-se de alguma maneira com o “óleo macio da renúncia” (idem, p.136) e deixar seu corpo ser aprisionado. Viver seria suportar as quatro paredes em torno de si e adentrar na dura revelação de ser mulher; não viver era a tentativa de ausentar-se da materialidade através do milagre da criação, refúgio preferido de Joana.

A trajetória da protagonista é marcada pela tentativa constante de ligar-se ao homem, mesmo que a presença deste a angustie pela perda constante de si e o cárcere que se molda. A cada perda masculina outro homem reaparece para tomar seu posto na vida da jovem. Do pai morto, passa-se ao professor e ao casamento. Toda essa empreitada

frustra-se. As relações fracassam, não é possível atingir o outro. O desconhecimento de si abarca a total ignorância do outro, de possíveis vínculos.

## 2.2 Culpa, privilégio e propriedade

Mandar sem prestar contas, tudo isso dentro de uma linguagem requintada e civilizada.

A poesia envenenada de *Dom Casmurro*  
Roberto Schwarz

Dois perfis de mulheres habitam a história clariceana. O primeiro deles, do qual Joana faz parte, é o das mulheres temidas, superiores e de caráter independente. Tradicionalmente vistas como demônios desde tempos primitivos e religiosos por tentarem estabelecer o seu próprio espaço diante do poder patriarcal, assim como Capitu. O conceito de maldade cristã permeia essas personagens, ligando-as a uma animalidade bárbara e selvagem.

Além da protagonista, Elza, a mãe morta, desconhecida de Joana, é descrita pelo pai nesses mesmos contornos:

– Elza é um nome como um saco vazio. Era fina enviesada – sabe como, não é? –, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que na primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! (LISPECTOR, 1998, p.27)

Elza “era o diabo” (idem, p.28) assim como a tia via Joana: “um pequeno demônio”, “uma víbora”, “um bicho estranho”, “vigiando... sabendo o que eu penso” (idem, p.50-51).

O construto histórico desse tipo feminino baseia-se no discurso do proprietário contrariado pelas atitudes transgressoras da mulher que o acompanha. A prepotência patriarcal destrói discursivamente aquela que pode o desafiar com o intuito de colocar o leitor a seu favor, protegendo-se assim de uma possível acusação e redimindo-se da culpa impunemente. O veneno de Capitu, Elza e Joana está mais na acusação alheia que nos atos. A mera existência delas causa temor aos maridos que as procuram por curiosidade e por acharem nelas uma companheira para sua respectiva vileza.

De Elza sabe-se pouco. A brutalidade de seu andar assustava o pai, que se sentia simplório e ofendido frente à independência da mulher. Quanto à Joana, vê-se a tia encarnar o poder pátrio dos quadros de inúmeros patriarcas na sala de casa, oprimindo a jovem por ser “sem amigos e sem Deus” (idem, p.51), temor que culmina na imposição do internato à menina. Otávio, por sua vez, assume o mesmo papel do pai e de Bentinho em relação à Elza e à Capitu, respectivamente – como veremos a seguir.

Juntam-se ainda às “graças diabólicas amargas, venenosas e puras” (idem, p.167) a mulher do professor, a mulher do homem e a prima Isabel. Estas duas últimas referenciadas como morenas e prostitutas por vozes masculinas. Isabel era pianista e é descrita com “o pó branco e leve sobre a pele cinzenta, o grande decote redondo descobrindo o pescoço onde as veias arquejavam, trágicas” (idem, p.86). Otávio nutria um forte desejo por ela e a “odiava por não poder amá-la” (idem, p.85). Além do amor proibido, destaca-se, sobretudo, o fato de que a “velha possuía bens” (idem, p.86) e jamais se submeteria ao seu domínio, já que a vida dela mantinha-se independente da boa vontade do senhor.

Joana tem medo da mãe, de ser parecida e seguir o mesmo destino que ela; admira a postura segura da mulher do professor; e com as outras jamais se relacionou. Existe, no entanto, um temor de encarar o bicho solto dentro de si e descobrir-se víbora pela constante repetição da tia e do marido.

Pelo segundo tipo de mulher, Joana possui um sentimento contraditório ora de repulsa, ora de inveja – relação que será tema do capítulo seguinte. A esse grupo pertencem as figuras femininas “apenas fêmeas”, que se doam ao homem integralmente, cumprindo a função social prevista de reprodução. Lídia, antiga noiva e atual amante de Otávio, anula-se na presença masculina e conta com a proteção patriarcal por não ter outro futuro na vida. O casamento era a única forma de garantir seu sustento, assim, uma vez desfeito, aceita a condição de amante.

Essas duas vertentes femininas formam dois blocos entre os quais Otávio encontra-se perdido. Entre Joana e Lídia, tende inicialmente a esta, pois “preferia corpos pequenos, acabados, sem intenções. Ou grandes, como o da noiva, fixos e mudos. (...) Aquelas linhas de Joana, frágeis, eram inconfortáveis. Cheias de sentido, de olhos

abertos, incandescentes” (p.91). Todavia, ele deixa a zona de conforto de Lídia e aventura-se no mistério hipnotizador quando decide casar-se com a protagonista.

O marido, Otávio, diferentemente das demais personagens, parece ser tanto o rival quanto o cúmplice de Joana. Advogado e escritor de um livro sobre Direito Público, Otávio é a representação da ordem e dos “estabelecidos”. Supersticioso, “cercava-se de permitidos e tabus, das fórmulas e das concessões” (idem, p.118). Ele encarna o triunfo do positivismo em terras brasileiras que enquadra a realidade complexa em parâmetros conservadores contra a fluidez e a mobilidade da vida. O caráter brasileiro configura-se historicamente no “amor profundo pelas formas fixas e pelas leis genéricas” (HOLANDA, 1995, p.157). A elite nacional assimilou os preceitos de Auguste Conte de que o progresso ocorrerá por fatalidade, caso haja a manutenção da ordem e a garantia da moral social. A crença quase mágica na vitória das ideias sem vínculo e ação na materialidade serve à permanência cômoda das desigualdades e cria análises equivocadas do movimento histórico.

O apego às belas letras e às formulações estáticas, assim como a confiança no poder milagroso das Luzes revela “um segredo horror à nossa realidade” (HOLANDA, 1995, p.156). Otávio não suporta a possibilidade de lançar-se no cotidiano do mundo jurídico brasileiro: “Que exigissem dele artigos de Spinoza, mas que não fosse obrigado a advogar, a olhar e a lidar com aquelas pessoas afrontosamente humanas, desfilando, expondo-se sem vergonha” (LISPECTOR, 1998, p.122). A exclusão voluntária do universo prosaico por parte da inteligência nacional lança o país numa incompreensão de si, formando uma identidade fraturada que não é capaz de enxergar sua fisionomia no espelho.

As profissões liberais, tão em voga nesse período, ganham força não pelo seu caráter coletivista, que no caso do homem das leis seria o de garantir a justiça e o direito dos cidadãos. Esse prestígio advém do caráter personalista, do vício do bacharelismo, em que a personalidade individual é superior às contingências e transforma-se em um valor próprio de distinção dos demais.

Os nossos homens de ideias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo isso conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca,

onde nossa vida verdadeira morria asfixiada. Comparsas desatentos do mundo que habitávamos, quisemos recriar outro mundo mais dócil aos nossos desejos ou devaneios. Era o modo de não nos rebaixarmos, de não sacrificarmos nossa personalidade no contato de coisas mesquinhas e desprezíveis. (HOLANDA, 1995, p.163)

O resguardo do pensamento superior de Otávio ausentava-se hipocritamente da trama da existência real brasileira para cair em devaneios, sonhando com “uma terra sem homens” onde há apenas “música pura” (LISPECTOR, 1998, p.83) se desenvolvendo. No entanto, esse véu lírico de distrações intelectuais que encobria o horror de um país desintegrado e alheio de si emitia ecos de assombro involuntários no temor constante de ser “apenas um homem de braço cruzado” (idem, p.84), pois se sabe que “não se pode pensar impunemente” (idem, p.122) numa nação de formação precária como o Brasil.

Lispector “alcança em cheio o problema intelectual, vira do avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques” (MILLIET, 1981, p.32). Em terras colonizadas, o dilema entre reflexões modernas vindas da Europa e a vida material precária à qual pertence o intelectual pensador gerou recalques específicos. As consciências neutralizavam-se para se defenderem do insuportável e da desprazerosa condição brasileira. O modernismo surge justamente como forma de desrecalque do Brasil abafado pelos delírios da inteligência conservadora de então. A autora figura os impasses nacionais na construção de personagens que se relacionam num jogo agressivo de culpa, vitimização e vingança.

O sentimento de culpabilidade pulsa no romance clariceano. A culpa surge da consciência de responsabilidade e atinge as personagens pensantes do livro. Do professor que se culpabiliza pela aproximação com a jovem protagonista, passando pela culpa de Joana frente a certas mulheres (analisada no capítulo seguinte), chegando enfim a Otávio. A culpa deste nasce de sua imobilidade diante das situações que se apresentam. A covardia de uma vida de braços cruzados fechada na valorização de si mesmo o persegue:

Ajoelhar-se diante de Deus e pedir. O quê? A absolvição. Uma palavra larga, tão cheia de sentidos. Não era culpado – ou era? de quê? sabia que sim, porém continuou com o pensamento – não era culpado, mas como gostaria de receber a absolvição. (LISPECTOR, 1998, p.84)

A consciência de culpa espalha-se na trajetória do advogado, que desde menino culpava-se por desejar a velha prima Isabel. É na aliança com a misteriosa Joana que o cristão Otávio alivia-se. O abandono do conforto da ordem que o ligava à antiga noiva Lídia o faz aventurar-se numa relação diferenciada. Joana iria ensiná-lo a não ter medo – “precisava-a fria e segura. Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: a culpa não é minha...”. Estar ao lado de Joana significaria poder “continuar a pegar” (idem, p.96). A protagonista de *Lispector* não sente culpa ao roubar o livro nem em agredir verbalmente alguém; é corajosa e destemida na presença dos outros; medrosa e insegura no seu íntimo. Enquanto o desejo infantil de Joana era “ser herói” (idem, p.26), Otávio entrega-se a uma covardia “morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam” (idem, p.83).

A fraqueza de Otávio aproxima-se do caráter sensível de Bentinho intimidado frente às “ideias atrevidas” (ASSIS, 2013, p.58) de *Capitu*.

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. (LISCPECTOR, 1998, p.91)

Saber que se tinha uma cúmplice da impunidade reflexiva em país periférico fazia Otávio ceder à ordem patriarcal estabelecida e “afeminar-se” oportunamente na presença de Joana. A relação molda-se assim sem o mando autoritário que havia na relação com Lídia. Ceder ao arcaísmo da relação vertical em nome de um casamento modernizado fora possível apenas por um determinado tempo, visto que a traição com a antiga noiva acontece na segunda parte do livro. O advogado não resiste à tentação de retomar aos estabelecidos e garantir a ordem abalada por Joana. A ligação com esta deu-se na esperança do alívio da culpa pela confiança de que sua companheira pecaria ainda mais; o preço da inversão da ordem patriarcal o assustava a tal ponto de fazê-lo lançar-se em sua própria intimidade, repleta de uma fragilidade escondida e virilmente insuportável.

Diferentemente de Joana, cuja força e decisão eram características marcantes, Otávio a queria por proteção e como forma de encobrir suas próprias vilezas, esperando

que Joana “fosse pior que ele” (idem, p.96). A situação inverte-se quando o marido reata clandestinamente a relação com Lídia, traindo a esposa, distraída e ausente. O objetivo do casamento altera-se então. Em vez de abrandar a culpa, esta se reconfigura ainda mais pungente, pois agora se amplifica na vergonha do adultério e de um filho bastardo. Perseguido por uma culpa que se repete e o sufoca, Otávio desfaz-se da responsabilidade baseando-se no discurso liberal moderno para salvar a consciência arcaica da bigamia e mando pátrio:

Mas afinal de nada tenho culpa, disse. Nem de ter nascido. E de repente não compreendeu como pudera acreditar em responsabilidade, sentir aquele peso constante, todas as horas. Ele era livre... Como tudo se simplificava às vezes... (LISPECTOR, 1998, p.126)

Otávio adia ao máximo a resolução da mentira, falta-lhe a coragem de enfrentar a situação; movimento similar à prorrogação do projeto nacional pelas classes dominantes brasileiras. Caminhar na superfície e não chegar ao cerne – característica típica de nações periféricas, ainda dependentes. A culpa ressurgiu, mas os belos pensamentos e formulações filosóficas tentam abafá-la, quando se narram os afazeres intelectuais do advogado. Chega-se novamente a uma compensação ideológica do atraso material. A autopiedade de Otávio é a defesa de sua própria condição de privilégio.

O marido é o “intelectual preocupado por demais consigo mesmo” (MILLIET, 1981, p.32), mas figura a ordem da lei e do poder *público* constituído. De acordo com Holanda (1995), a confusão entre o público e o privado aparece como mais uma das extensões da identidade nacional figurada no caráter das personagens.

Ele, preso covardemente na indecisão entre a segurança maternal de Lídia e a audácia e perspicácia de Joana, conserva o impasse do adultério por longo tempo e não age, permanece imóvel. A ação vem da simplória Lídia, que protegendo sua “pequena família” luta pelo seu homem ao contar o acontecido à Joana. Do tolo e sentimental Otávio, vê-se a transformação da figura masculina brotando na raiva contra Joana, visto que esta simula desconhecer a existência da amante ao reagir indiferentemente. O espírito do patriarca contrariado vem à tona e, não conseguindo assumir sua própria

incompetência e covardia, volta-se em berros para sua esposa acusando-a de “infame”, “vil”, “víbora, sim”, “víbora! Víbora! Víbora!” (LISPECTOR, 1998, p. 184).

Conforme Machado de Assis revela em *Dom Casmurro*, a proteção do patriarca nunca é segura, mesmo que se mostre dócil e sensível inicialmente. Ao menor sinal de desavença, a ofensa e a destruição sobrepõem-se na fúria incontrolável do mando caprichoso do proprietário. Este possui o destino dos desfavorecidos e trata-os como bem entender. Percebe-se esse aspecto na rejeição de Lídia, abandonada à precariedade de seu próprio destino depois das promessas de Otávio de felicidade conjugal. Quanto à Joana, acusada de má índole por ter sido traída – a vítima passa a ser o vilão dentro do discurso pátrio –, a personagem não se abala como a ex-noiva por ser favorecida financeiramente (o que também a diferencia das figuras femininas do romance, como se verá a seguir), ela tem garantido “o dinheiro intocado do pai” (idem, p.196).

A posição de assimetria tensionada e de cumplicidade ao mesmo tempo gere a relação do casal esfacelado. Otávio volta à união segura e estável com a amante e ex-noiva, Lídia, figura dominada, que se anula diante de “seu homem”. A proteção maligna da esposa não o apraz, o conforto vem da relação vertical e subjugada de uma herança patriarcal reatualizada. O ímpeto de horizontalidade nas relações de dominação (Otávio-Joana) faz-se por covardia ambiciosa, mas logo se desintegra na busca amena por um passado arcaico que tranquilize de fato o presente de culpa (Otávio-Lídia).

A promessa do amor livre de dominação e baseado nas Luzes que o faria transpor a condição isolada de lidar (ou não lidar) com a culpa que o arruinava intelectualmente não se cumpre. O casamento fracassa com a acusação de Otávio da incapacidade que Joana teria de amar, de doar-se ao outro – a responsabilidade do fracasso é novamente repassada à figura da mulher, culpada por não garantir o bem-estar do homem.

Há um rearranjo feito pelo advogado ao sair da posição de culpa vitimizandose para assim reatar os laços com Lídia que confirmavam sua força e dominação. O recuo da personagem mostra uma busca do moderno que se desmorona frente aos interesses que as relações arcaicas podem trazer. As novas ideias de progresso tentavam a elite local, mas não conseguiam sustentar-se com pleno vigor em terras periféricas, devido à peculiaridade do atraso material, conforme Schwarz (2000). Todavia, adaptavam-se a

serviço dos privilégios advindos do discurso inebriante da modernidade para conseguir exercer com ainda mais contundência o mando antidemocrático sobre os demais – Otávio volta para Lúdia com muito mais poder do que obtinha antes.

Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a [a democracia] e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos. (HOLANDA, 1995, p. 160)

Otávio assimila preceitos liberais quando “pega no dinheiro com uma intimidade” (LISPECTOR, 1998, p.118), mesmo conservando “velhos hábitos” (idem, p.118). A propriedade figurada na imagem do dinheiro é base da ordenação e segurança de seu cotidiano. Vê-se o desconforto e mesmo o desespero da possibilidade de vida sem a dominação do capital, dividida entre aqueles que mandam e não necessitam da mudança e aqueles cujo grito é interrompido:

A verdade é que se não tivesse dinheiro, se não possuísse os “estabelecidos”, se não amasse a ordem, se não existisse a Revista de Direito, o vago plano do livro civil, se Lúdia não estivesse dividida de Joana, se Joana não fosse mulher e ele homem, se... oh, Deus, se tudo... que faria? Não, não “que faria”, mas a quem se dirigiria, como se moveria? Impossível se deslizar entre os blocos, sem vê-los sem deles necessitar. (LISPECTOR, 1998, p.119)

Esse trecho traz à tona a vinculação das instituições “democráticas” com a propriedade capitalista. A ordem e o direito funcionam corroborando para a manutenção do domínio do homem sobre a mulher; do proprietário sobre o desfavorecido. Aquele não existiria sem a presença essencial deste.

Diante da revelação do adultério, Joana aceita, apesar do sofrimento, a decisão do marido de reatar com Lúdia, pois sabe que “depois do *l* era inútil procurar o *i*” (idem, p.178). A ordem das palavras condensa a ordem histórica de que *liberdade* não pressupõe *igualdade*, nem que progresso significa de fato avanço. Otávio é jogado em sua própria intimidade na relação com Joana e descobre o horror de se encarar, assim preferindo a tranquilidade da liberdade veladamente autoritária no amor de Lúdia. O contato com a

modernidade central lança um olhar sobre a violenta realidade periférica de exclusão, assustando uma elite atrasada que recua, preferindo viver sob o lema libertário e exercendo na prática um patriarcalismo retrógrado.

O intrigante dessa revelação é que aquela que faz Otávio perceber a si mesmo lançando-o no seu íntimo monstruoso é justamente a protagonista que também cultiva o domínio sobre outras personagens, como veremos no capítulo seguinte. Lispector arquiteta seu romance, desvelando a má formação nacional através de uma complexa gama de interesses arcaicos modernizados e amplia o foco ao mostrar que o ponto de referência periférico, que são os países centrais, estava longe de ter de fato uma ausência de submissão e mando. A partir do olhar nacional, revelam-se assim os malefícios do sistema capitalista internacional, que promete a eliminação do domínio pregando a liberdade, mas rouba o suor dos desfavorecidos, subjugando-os até o fim de suas vidas.

“Você promete demais... Todas as possibilidades que você oferece às pessoas, dentro delas próprias com um olhar... não sei” (LISPECTOR, 1998, p.181), diz Otávio à esposa. Esta promete o milagre sublime das “estrelas grossas, sérias e brilhantes” (idem, p.67) sem conseguir desempenhar o esperado. O marido, sonhando com a possibilidade de superar o atraso positivista que o guiava e assim aprender a libertar-se como a companheira, frustra-se, pois esta é incapaz de cumprir e compartilhar suas experiências. Dinâmica que remete aos países periféricos ao buscarem o avanço prometido pelos países centrais e encontrarem a barreira capitalista onde a modernidade integral é privilégio restrito.

### **2.3 Libertação figurada na linguagem**

Desde tempos infantis, Joana fora sempre solitária improvisando brincadeiras com papelões, bonecas e palavras. A presença do outro lhe era alheia, desconhecida. O casamento havia sido a primeira tentativa de aproximação altruísta na busca de transcender os limites do *eu*. Acusada de fria e distraída, ela perde o marido e acha-se novamente na presença solitária de si mesma para em seguida deparar-se com o amante.

O trecho abaixo, apesar da extensão, vale a pena ser lido atentamente, posto que ajudará a esclarecer como a protagonista lida com seu mundo egocêntrico projetado no mundo dos demais:

Só depois de viver mais ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana, às vezes. Humano – eu. Humano – os homens individualmente separados. Esquecê-los porque com eles minhas relações apenas podem ser sentimentais. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos, “fraternidade”, “justiça”. Se elas tivessem um valor real, seu valor não estaria em ser cume, mas base do triângulo. Seriam a condição e não o fato em si. Porém terminam ocupando todo o espaço mental e sentimental exatamente porque são impossíveis de se realizar, são contra a natureza. São fatais, apesar de tudo, no estado de promiscuidade em que se vive. Neste estado transforma-se o ódio em amor, que nunca passa na verdade de procura de amor, jamais obtido senão em teoria, como no cristianismo.

Oh, poupe-me, gritava Otávio (...)

– É difícil tal desvalorização do homem, continuava, difícil fugir dessa atmosfera de fracasso de revolução – a adolescência –, de solidariedade com os homens na mesma impotência de conseguir. No entanto como seria bom construir alguma coisa pura, liberta do falso amor sublimado, liberta do medo de não amar... Medo de não amar, pior do que o medo de não ser amado...

Oh, poupe-me, ouvia Joana no silêncio de Otávio (LISPECTOR, 1998, p.93).

O vocábulo *humano* destrincha-se no seu oposto e carrega um peso ideológico específico. A palavra empregada como substantivo retoma a noção de gênero humano e como adjetivo há uma conotação de bondoso e solidário no âmbito da coletividade. No entanto, aqui o termo é refeito passando a ser o caráter individual do ser, na concepção de que isso é intrínseco à natureza humana. Joana valoriza este humano que preserva sua individualidade separando-se do grupo; apenas com o tempo e a melhoria de vida, ela poderá começar a desvalorizá-lo em prol de um conjunto mais amplo.

Movimentando-se no seu íntimo, a protagonista pode ter duas atitudes diante do outro: esquecê-lo ou procurá-lo. Ambas as ações possuem consequências. O esquecimento é motivado pela relação sentimental que é exclusiva no espírito de Joana. Assim como o é no caráter brasileiro: “o desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida

brasileira” (HOLANDA, 1995, p. 148). O homem cordial analisado por Sérgio Buarque de Hollanda não dá conta de ligar-se ao outro racionalmente, ele busca estabelecer intimidade pela efusão de sentimentos que o invade, tendo assim horror às distâncias e à formalidade. Essa aptidão social e emotiva não favorece a ordem coletiva, sendo contrária às ideias democráticas, posto que

todo afeto entre os homens funda-se forçosamente em preferências. Amar alguém é amá-lo mais do que os outros. Há aqui uma unilateralidade que entra em franca oposição com o ponto de vista jurídico e neutro em que se baseia o liberalismo. A benevolência democrática é comparável nisto à polidez, resulta de um comportamento social que procura orientar-se pelo equilíbrio dos egoísmos. O ideal humanitário que na melhor das hipóteses ela predica é paradoxalmente impessoal. (HOLANDA, 1995, p.185)

A personalidade das relações sociais brasileiras faz Joana optar por esquecer os demais, pois tem consciência de que deverá selecioná-los, preferindo uns em detrimento de outros, então se isola afirmando sua personalidade ante seus semelhantes, indiferente à lei geral, já que esta pode contrariar as afinidades emotivas selecionadas. A atenção está voltada apenas ao que a distingue do resto do mundo, sendo esta incapaz da impessoalidade exigida nas relações polidas e neutras do liberalismo democrático.

A dificuldade, portanto, estabelece-se na procura do outro – segunda opção traçada pela personagem. Desse contato Joana exige e dá teoricamente o esperado de uma sociedade democrática: as velhas palavras *fraternidade* e *justiça* – lemas da revolução burguesa em terras francesas, que, não tendo valor real para a personagem, revelam-se conceitos impossíveis de se realizarem por serem contra a natureza humana, já que esta se baseia no individualismo de cada um. A partir do momento em que ela só pode se relacionar a partir da exigência de igualdade entre os seres, ela evita a relação, esquecendo-os. Mas, quando os procura, anuncia o impossível: uma relação de liberdade sem domínio de um sobre o outro, e fracassa.

A teorização de Joana é interrompida pelo grito de Otávio que quer ser poupado das reflexões sobre a possível reciprocidade nas relações humanas. A jovem lamenta a falta de solidariedade e a impotência coletiva diante do fracasso da revolução. Esta pensada tanto em nível local, com as frustrações advindas da Revolução de 1930, que

apesar de ampliar os direitos trabalhistas, não garantiu a mudança estrutural da sociedade brasileira, desembocando no Estado Novo, período no qual este romance foi escrito; quanto em nível mundial, em que se via o terror nazista abafando a possibilidade de uma revolução comunista internacional.

Mesmo sabendo que o fim seria inevitável pela natureza da relação, Joana tenta ligar-se a Otávio enclausurando-se em seu domínio e tornando-se cúmplice também da impunidade de sua posição proprietária. Adia o término que se dá na descoberta da traição e busca outra possibilidade de ligar-se ao homem, afinal *como seria bom construir alguma coisa pura, liberta do falso amor sublimado*; passa, assim, do medroso patriarca conservador à figura do ingênuo revolucionário romântico.

Ao sair transtornada e solitária da casa de Lídia, Joana depara-se com a figura misteriosa de um homem que sempre a seguiu: “cada vez mais a figura do homem se aproximava e crescia, cada vez mais Joana se sentiu afundando no irremediável” (LISPECTOR, 1998, p.159). A presença daquele era inevitável e precisava-se “atravessar suas brumas para enxergá-lo” (idem, p.160), ou seja, era necessário entregar-se ao mistério escuro das próprias incertezas para percebê-lo. No clima onírico do encontro, o homem secreto – “como se fosse mentira sua existência” (idem, p.164) – era “afiado como uma faca” (idem, p.159) e Joana “viu-o multiplicado em inúmeros em inúmeros vultos” (idem, p.159).

A relação que se estabelece entre os desconhecidos é de caráter impessoal, apenas corpos que se unem. O princípio que os guiavam era o da não-comunicação, sem nomes nem história, eram apenas dois seres que existiam, querendo viver integralmente as sensações corporais – oposto do que se observava com Otávio. Não a queria este com o corpo, era amor em outra roupagem mais intelectual e fria, queria-o “como uma criatura, como a um homem” (idem, p.150), mesmo sendo mais profundo o que importava é que já não era amor, conforme julga a protagonista.

Com o amante, o amor revestia-se de forte cunho terreno. A estruturação lexical do capítulo é repleta de referências físicas: *corpo, cabelos, cabeça, rosto, lábios, testa, olhos e mãos*. É a realidade material dos dois corpos que se impõe e desfaz o intervalo abstratizante do antigo matrimônio. O silêncio aguçava os gestos e a recepção do outro.

Chegando à moradia do homem, ela ouvia ruídos macios se prolongarem longinquamente pela casa, a exclamação de suave surpresa de uma criança. Como de outro mundo, soou o grito fresco de um galo distante.

A casa do homem transportou-a à sua infância, como se revisitasse aquele ambiente onde crescera, sentindo a natureza e a vida respirando novamente no grito fresco do galo do vizinho. Assim o novo ciclo de vida que ela penetrava era, no entanto, o retorno ao início, à gênese de seu *eu*. Parece haver uma retomada súbita de algo da infância perdida onde há ainda a inocência do pensamento livre, solto e criativo distante das amarras impostos pelo pragmatismo do cotidiano.

Diante dela, o homem “não precisava mais pensar, não precisava de nada, de nada... (...). Joana o libertara. Cada vez mais ele necessitava de menos para viver” (idem, p.164). O homem, devoto de Santa Terezinha e de S. Cristovão, assume: “Eu sempre não fui nada. (...) Eu pensava antes: nada era ruim. Mas agora... Por que você me diz sempre coisas tão loucas, juro, não posso...” (idem, p.168). Ele é envolvido pela teia inebriante do discurso da heroína – “tudo que você vê é perfeito” (idem, p.169); rende-se à descoberta de possibilidades diferentes de vida onde todo diálogo, toda palavra era criação, imaginação ilimitada.

A protagonista vive o *instante-já* e não se importa “se depois ele não acreditar, se correr de mim como o professor. Por enquanto junto dele podia pensar. E por enquanto também é tempo” (idem, p.168). Assim como na presença do mestre, com o homem ela se sentia livre para pensar, para criar – desgrudada da imposição das normas. Ela contou ao amante “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” (idem, p.170). Os momentos em que ela mais o desejava eram quando ele pedia para que inventasse novas palavras, para que ressignificasse o mundo e criasse novas formas de expressão – resgate infantil prazeroso que havia sido abafado pela ordem dos estabelecidos de Otávio.

O homem misterioso e sem nome havia “experimentado certas torturas, as serenas baixezas, a falta despreocupada de caminho”, mas não se considerava um “mártir” por isso (idem, p.164). Essa personagem parece fazer alusão aos revolucionários comunistas

que foram perseguidos no governo Vargas e que tinham um destino conturbado sem moradia nem rotina fixa. Ele some da vida de Joana, no mesmo período que Otávio deixa a casa conjugal, e desculpa-se dizendo: “Tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar” (idem, p.186). Inquieta, a protagonista indaga “para onde fora? A vida dele certamente era confusa, confusa em fatos” (idem, p.186); “para onde fora? Sofria muito nos últimos dias” (idem, p.187); “ocorreu-lhe que este deveria estar preso” (idem, p.189).

Na defesa da integridade de sua identidade ameaçada, Joana debate-se confusa no casamento com o conservadorismo católico e no concubinato revolucionário. O amor dividido entre personalidades tão distintas rompe-se com o abandono espontâneo de ambos. Vê-se então separada dos homens e na busca de outro caminho, não autoritário nem inseguro, segundo Franklin (2010). Não procurar mais abrigo na proteção masculina, “não fugir mas ir” (LISPECTOR, 1998, p.176). A relação pessoal lhe fora autoritária e a impessoal, curta e incerta; queria a construção de seu próprio caminho.

O encontro com o amante foi necessário para que ela conseguisse rever sua história, encará-la materialmente com temor e em seguida poder afastar-se “aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável” (idem, p.194). Joana não pode agarrar-se a ele pela contingência do tempo, mas vive com a promessa de seu regresso. O abandono da forma mecanizada é a base da *viagem* final e solitária da protagonista. A figura masculina é que formatou tanto os padrões sociais quanto os literários e com *a partida dos homens* tudo estará em reconstrução.

A personagem transforma-se assim como a narrativa. Esta toma um rumo diferente, perdendo a estruturação inicial das ideias e embaralhando-se num fluxo de consciência ininterrupto. Somente a mudança da forma acarreta a verdadeira transformação. A emancipação dos homens só viria da quebra estrutural do velho discurso, por isso Clarice opta pelo fluxo de consciência, posto que este é um “processo desmascarador da linguagem tradicional” (LAFETÁ, 1974, p.13).

A perda de compreensão do discurso de Joana nos últimos capítulos devido à superposição exagerada de imagens é a sua possibilidade de libertação, pois do não

entendimento linguístico nasce a criação “das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis” (LISPECTOR, 1998, p.67), mas que brotarão da imaginação. Esta surge das experiências, do acúmulo de vida:

Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda. (LISPECTOR, 1998, p.70)

As palavras que lhe ocorrem (prisão e liberdade) são de extrema importância no Brasil pós 1930 tanto no meio social quanto artístico. O modernismo já estava rotinizado no gosto comum. Segundo Candido (1989), a liberdade de criação quebrara as grades do formalismo parnasiano e estabeleceu outros parâmetros estéticos, que estavam absorvidos socialmente como padrão. Este, por sua vez, tornava-se uma exigência; sair do projeto estético rumo ao projeto ideológico acarretou consequências de ordem formal, engessando a criação modernista num molde social, fazendo com que a estética se diluísse a serviço do conteúdo. Quanto à política, a Era Vargas tinha um “cunho modernizador; matizes autoritários, nacionalistas e trabalhistas” (ALMINO, 2000, p.61). Para enfrentar a hegemonia das elites regionais, instalou-se o Estado Novo (1937-1945) – regime ditatorial contra o qual vários artistas opuseram-se, reivindicando pela volta da liberdade.

Apesar de sentir-se acuada e oprimida diante da doutrina artística nacional e do regime getulista, a heroína de Lispector sabe que o termo *liberdade* não é o único bem necessário, afinal foi conceituado junto de outros dois – a fraternidade e a igualdade –, e nem é insubstituível visto que é pouco frente aos dilemas vivenciados. Na personagem há uma consciência aguçada de que o retorno à democracia liberal não iria garantir os outros preceitos, posto que a promessa capitalista condensada no lema da Revolução Francesa é impossível com a propriedade privada, figurada no individualismo. Apenas a liberdade não é suficiente para viver fora da alienação nas relações intermediadas pelo dinheiro. A automatização do destino humano é a alusão à reificação do homem que deve ser

combatida não com velhas palavras burguesas, mas com a criação de novas formas de expressão, que ainda não tem nome, visto que

o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 1974, p.11-12)

A luta estético-ideológica de Lispector contra a opressão e o domínio passa por repensar a expressão. O dilema de sua protagonista é conseguir alcançar o coração da vida que se confunde com o seu próprio coração, que lhe é desconhecido – “Nunca penetrei no meu coração” (LISPECTOR, 1999, p.151). Este, que é órgão humano, faz funcionar o corpo e pulsar a vida, o desconhecimento dele é a ignorância do essencial, de si e da materialidade. A trajetória de Joana, assim como da elite nacional investida na abstração paralisante, dá as costas à preocupação com a essência do corpo social, aquela que movimentava as veias da história humana – a classe trabalhadora. O flerte com o amante revolucionário não consegue redimi-la do casamento duradouro com a truculência conservadora frente aos desfavorecidos, tema do próximo capítulo.

### 3 O mando no impasse do outro

Joana é irredutível, se preserva na diluição dos outros.

Sérgio Milliet

Meu caminho não sou eu, é outro, é os outros.

Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei:  
eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector

A trajetória de Joana oscila entre várias personagens masculinas que a privam de seguir um caminho próprio e inabitual. As amarras do patriarca proprietário que a perseguem ao longo do romance e contra as quais ela se debate são resquícios do atraso colonial na formação do Brasil. Joana, portanto, destaca-se por tentar ser uma figura moderna no contexto capenga do progresso contraditório brasileiro, que se apropria do moderno para se sustentar como arcaico, conforme demonstra Schwarz (2000). A ilustração da heroína seguida dos questionamentos da lógica vigente a colocam numa situação de desacordo. Todavia esta incompatibilidade é limitada e até certo ponto incoerente. Na moça libertária que não suporta perder-se nos caprichos de um homem vê-se também uma jovem voluntariosa e agressiva que está pronta a qualquer coisa para atingir seus objetivos, mesmo que para isso seja necessário sujeitar outras personagens do romance. Neste capítulo, então, se discutirá o outro ponto da dialética em que o mando por parte da protagonista se sobressai e faz de Joana uma matriarca privilegiada no processo de modernização brasileiro.

Várias mulheres relacionam-se com a protagonista de PCS, entre elas a tia, a prima Armanda, as colegas do internato, a amante Lídia e a mulher da voz (MV). Esta parece ser o reduto simbólico das demais, posto que “a mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres...” (LISPECTOR, 1998, p.141). Procurando um apartamento para alugar, Joana depara-se com essa pessoa cuja voz tinha um “tom baixo e curvo, sem vibrações” (idem, p.74). A curiosidade de desvendar os segredos daquela mulher invade

o espírito da protagonista que constata que aquela “deveria ter vivido alguma coisa que Joana ainda não conhecera” (idem, p.73), por isso o interesse súbito e pontual.

“A mulher da voz e Joana”, capítulo curto e aparentemente desconexo da rotina e das reflexões da protagonista, parece revelador. O encontro inesperado das duas mulheres é exposto por um narrador em 3ª pessoa, no entanto a presença de Joana é bem mais contundente do que da mulher da voz. Procurando uma casa para morar, a heroína do romance depara-se com a desconhecida, corretora de imóveis, cuja voz tinha um “tom baixo e curvo, sem vibrações”. Ao escutá-la, Joana passa a se ater com atenção e interesse, pois “não compreendia aquela entonação, tão longe da vida, tão longe dos dias” (idem, p.73). O encontro remete Joana a lembranças antigas de sua relação com Otávio e ao seu timbre de recém-casada de onde provém

a voz de uma mulher jovem junto de seu homem. (...) Algo inacabado, extático, um pouco saciado. Tentando gritar... Claros dias, límpidos e secos, voz e dias assexuados, meninos de coro em missa campal. E alguma coisa perdida, encaminhando-se para um brando desespero... (LISPECTOR, 1998, p.73)

A identificação da história frágil feminina diante das paredes patriarcais desenrola-se no primeiro contato, mas inverte-se ao final na descoberta da viuvez da senhora e no sustento solitário de si e do filho.

Após devaneios de Joana advindos da possível afinidade de um destino comum, a narração abre-se para o diálogo. Joana fica intrigada pela vida pessoal da moça, mas esta, “sem interesse e sem paciência”, “continua a destilar seu canto sobre os aluguéis da zona” (idem, p.73). Revelando o desinteresse pela casa, a protagonista tenta se aproximar subitamente da mulher, causando espanto no leitor: “posso visitá-la uma vez ou outra para conversarmos?” (idem, p.74). A resposta é a afirmação da dificuldade disso, pois irá viajar. Na ânsia de mais informações, Joana tenta ainda dialogar, mas a mulher misteriosa se despede, “já que não lhe interessa a casa. Preciso lavar umas peças de roupa” (idem, p.75).

A busca de proximidade nasce de uma cumplicidade formulada por Joana ao ouvir o canto da corretora. Todavia não há vínculo: esta vive sem a presença de homens em casa – algo que choca a protagonista –, e trabalha para sobreviver e manter seu filho

pequeno. A independência emocional e financeira daquele destino inesperado surpreende e anuncia mudanças no patriarcalismo vigente. Ser mulher não estabelece uma união entre a mulher da voz e Joana; a necessidade e o tipo de trabalho as separam.

A única ligação possível entre elas é a relação trabalhista, não há possibilidade de uma ligação interpessoal como desejou Joana. A mulher da voz, que contraditoriamente, não tem voz alguma, já que sem vibração não se produz som, tem que trabalhar; ela não depende de uma figura masculina que possa garantir o seu sucesso. Não há tempo para devaneios e distrações – característica preponderante de Joana, que formula pensamentos e reflexões ao longo de todo livro. Essa diferença marca a divisão social do trabalho, enquanto a mulher trabalha como corretora, lava roupa e cuida do filho, Joana tem como única preocupação a abstração sobre sua vida e a eternidade. Esta só possui o privilégio do pensamento e da criação, pois vive dos bens do marido e, posteriormente, da herança paterna.

O tempo livre, ocioso, dedicado à produção intelectual encobre o trabalho daqueles que, sem voz, sustentam o privilégio de poucos. Joana, pretensa poeta, em momento de desespero entende que “toda sua vida fora um erro, ela era fútil” (idem, p.24). Literatura e pensamento aparecem como luxo em nação periférica, no qual o acesso à cultura e à leitura crítica é mínimo, visto que o fantasma do analfabetismo assombra, como assinala Candido (1989). Mas o erro fútil de Joana carrega em si uma positividade crucial. É através da elaboração apurada e ociosa, seja através do pensamento crítico ou da estética artística, que se pode chegar a um entendimento real da situação daqueles que são abafados socialmente. A reflexão de Roberto Schwarz sobre Brás Cubas ajuda a elucidar esse impasse:

Uma envergadura na compreensão da pobreza que só um escritor culto e requintado, à vontade na variedade dos estilos, das filosofias e das experiências de classe pôde alcançar – e oferecer – o que, de um ponto de vista dialético, não é um paradoxo. (SCHWARZ, 1998, p.105)

A gratuidade do trabalho intelectual desfaz-se quando a compreensão da realidade reverte-se em práxis, momento não atingido por Brás nem por Joana, conforme se verá a

seguir. O luxo enquanto privilégio é arcaizante e opressor, mas a consciência negativa do luxo pode ser um avanço civilizatório.

### **3.1 A sorte dos desfavorecidos: de D. Plácida às mulheres clariceanas**

O poder ilustrado usado como artefato de classe por personagens favorecidas no intuito de diferenciar-se e, sobretudo, de emudecer aqueles que gritam calados é recorrente na literatura brasileira. A individualidade exacerbada de Joana mascara discursivamente o outro esquecido propositadamente. Quando este é lembrado, a curiosidade se atíça, porém não é a relação fraternal e justa que se estabelece – como prometido em citação do capítulo anterior (p.63-64). É a vaidade da inteligência personalista que se expande em gozo sublime diante das “mulheres apenas fêmeas” ou das “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (LISPECTOR, 1998, p.13). Há uma agressividade nessas classificações formuladas por Joana num menosprezo confuso, ora de inveja ora de raiva, pelas personagens carentes de pensamento crítico. MV aparece dentro desta categoria, pois não tem consciência da labuta que tem que encarar e da serventia do seu suor, apesar da aparente emancipação de sua sorte.

Após despedida da MV, a heroína clariceana, humilhada pela falha do contato, começa a especular o que seria a vida daquela pessoa, visto que “não pôde libertar-se dela durante todo o resto da tarde” (idem, p.75). Joana não consegue se desvencilhar daquela voz que cantava “baixinho, com a boca fechada” (idem, p.77).

Assim a protagonista de Lispector capta no tom da voz a verdade daquela trabalhadora e formula toda a sua trajetória ao transcorrer do capítulo:

Ela nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento. Sua existência foi tão completa e tão ligada à verdade que provavelmente na hora de entregar-se e findar, teria pensado, se tivesse o hábito de pensar: eu nunca fui. Também não se sabe o que se fez dela. A uma vida tão bela deve ter-se seguido uma morte bela também. (LISPECTOR, 1998, p.78)

Esse trecho curioso e amargamente irônico em que Joana afirma a beleza de uma existência ausente de si e do mundo, estritamente colada à natureza das coisas, sem o distanciamento da elaboração ontológica, remete ao destino sofredor da classe trabalhadora brasileira. Esta vem à vida para suportar a dor até o dia da morte sem que se saiba o que se faz dela.

Impossível nesse momento não pensar na herança machadiana e em Dona Plácida – agregada já idosa que, para conseguir sobreviver, presta favor de alcoviteira ao casal infiel, Cubas e Virgília. *Memórias Póstumas* publicado em 1880, às vésperas do Brasil República, estetiza bem a situação dos pobres, ditos “homens livres”, cuja vida “dependia de um capricho da classe dominante” (SCHWARZ, 1998, p.83), devido ao regime escravocrata ainda em vigor e a falta de trabalho livre. O contexto clariceano da mulher da voz em PCS é outro. Após a Revolução de 1930, o país começa a se industrializar, o mercado de trabalho amplia-se e a lógica do favor deixa de ser oficializada. No entanto, algo penoso arrasta-se do período pré-republicano à nova república de Vargas, assinalando a perversidade dessa forma específica de progresso. Passemos à análise das personagens.

Após sua morte, Brás Cubas, proprietário escravocrata, escreve suas memórias de mandos e caprichos ardilosos. Do “menino diabo” que quebrava a cabeça de uma escrava por não ter o doce predileto e fazia de Prudêncio, um moleque da casa, o seu cavalinho de todos os dias, surge um adulto inconsequente e cruel. Sempre se usando de uma linguagem apurada e elegante, ele rememora os causos de sua vida amorosa, principalmente a relação com Virgília. O estilo volúvel do narrador, muito bem descortinado por Schwarz (1998), vai revelando as malícias de uma elite capciosa que se prepara para a festa da modernidade republicana em antigos trajes, ao custo da maioria da população brasileira, seja ela escrava ou liberta.

A prática do favor constrói-se nas relações sociais, pois falta o “fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios – em consequência da escravidão o mercado de trabalho é incipiente – o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário (e humilhante, no caso do vaivém) de algum proprietário” (SCHWARZ, 1998, p.83). Assim este decide sobre a sorte dos pobres, como é o caso de Dona Plácida em relação ao casal

que ela passa a ter que ajudar – os capítulos de Assis (1997) que se referem à agregada concentram-se nas páginas 99-107 e 161-165.

Devido ao temor da desconfiança do adultério por parte de Lobo Neves, Cubas e Virgínia decidem alugar uma casinha na Gamboa para poderem desfrutar desse amor proibido. Mas para isso era necessário haver um morador de fachada para evitar qualquer suspeita. Dona Plácida, antiga agregada da família de Virgília, ocupa essa função com pesar, já que ser alcoviteira de uma relação adúltera ia contra seus princípios: “Custou-lhe muito aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma” (ASSIS, 1997, p.102). A velha senhora, que passara toda vida a fazer doces e a costurar, já não tinha mais alternativa, dependia da “boa” vontade dos ricos para sobreviver, mesmo que isso tivesse um custo moral – até esta tinha virado um luxo na precariedade trabalhista em que se vivia, afinal “a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste” (SCHWARZ, 1998, p.101).

Logo Cubas ganha a confiança de D. Plácida, por meio de moedas e de histórias romantizadas do casal corrompido, para enfim garantir o bem-estar de mais um dos seus caprichos, Virgília, e o segredo de um adultério excitante. Depois de constatar a inicial repulsa da agregada e apontar os reparos financeiros para a aceitação, Brás narra a felicidade conjugal na casinha na qual a falsa proprietária era parte integrante e essencial para a trama obter sucesso. A partir daqui, a sequência de capítulos (p.104-107): “O luncheon”, – “História de Dona Plácida”, – “Comigo”, – “O estrume” é interessante ser analisada. Em O “luncheon”<sup>3</sup> são narradas as delícias da tarde com a amante. O casal convida D. Plácida a sentar-se à mesa junto a eles como se ali os três formassem uma família. Virgília a trata com afeto maternal. Apesar (ou exatamente por isso!) de a empregada ter Cubas como genro e de nutrir imenso amor por Virgínia, esta permanecerá sempre a Iaiá, a senhora proprietária de seu devir. A recusa de D. Plácida, portanto, aponta a consciência que ela tem de seu lugar; a aparência fraternal encobre a relação de favor, de completa dependência – a cada afeto transmitido é uma nova moeda de Brás na

---

<sup>3</sup> Antigo vocábulo inglês para designar o lanche da tarde.

algibeira do vestido. O casal esperto não simula toda essa afeição gratuitamente. Enquanto a costureira lhes interessa, lhes presta um serviço útil, ela é adorada e posta no mesmo nível social dos patrões ao ponto de ser igualada no espaço da mesa comum e farta. Depois quando a casa é desfeita e Virgínia tem de partir, a velha é jogada fora sem piedade.

A “História de D. Plácida” aparece em seguida com o comentário inicial de Cubas: “Não te arrependas de ser generoso; a pratinha rendeu-me uma confiança de Dona Plácida, e conseqüentemente este capítulo” (ASSIS, 1997, p.105); a vida sofrida dos desfavorecidas surge como ornamento literário da elite e é apenas através da generosidade desta que sua história pode ser contada. Sendo viúva com uma filha e uma mãe já velha, a jovem Plácida “trabalhava muito, queimando os dedos no fogão, e os olhos no candeeiro, para comer e não cair” (idem, p.105). Depois é abandonada pela filha e pela mãe morta e segue sozinha sua “longa vida de trabalho e privações” (idem, p.107). Schwarz (1998) diagnostica na figura da pobre agregada D. Plácida o ápice de frustração histórica brasileira, pois em plena era burguesa, o trabalho, no Brasil, não havia nenhum reconhecimento social.

Após escutar o relato sofrido, é a vez de Cubas refazer metaforicamente a trajetória da trabalhadora e compreender enfim todo o sistema de exploração, ausente na narrativa de D. Plácida:

É de crer que Dona Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: – Aqui estou. Para que me chamastes? – E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: – Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isto que te chamamos, num momento de simpatia (ASSIS, 1997, p.106).

Esse trecho clássico machadiano é um dos pontos altos da literatura brasileira e mostra a força figurativa da arte quando o narrador culto capta a dinâmica social e a dimensão funcional da miséria. Em capítulo nomeado “Comigo” além de remeter ao

caráter introspectivo de Brás para desembocar na reflexão acima, admite também a sua participação; a lógica de exploração lhe diz respeito. Os pobres, que se entristecem, se desesperam e acabam se resignando, vêm ao mundo para prestar serviço a ele, o proprietário.

A responsabilidade desse destino infeliz poderia surgir no patriarca, visto que este foi capaz de uma compreensão precisa da situação da luta de classe no país. Só que não. O desvio da culpa é reconfigurado de tal maneira que transforma o proveito intencional em bondade patronal – ação típica de uma elite mesquinha e hipocritamente sanguessuga:

Concordei que assim era, mas aleguei que a velhice de Dona Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. Se não fossem meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília. (ASSIS, 1997, p.107)

A compensação não é apenas de D. Plácida, Cubas não dá conta de guardar consigo aquela consciência anterior e, assim, formula uma filosofia que possa ratificar positivamente sua posição social – percebe-se aí *os dois gumes*, de Candido (1989), do pensamento e da arte que tanto podem servir de artifício de compreensão do mundo capitalista quanto podem ser instrumento ideológico na proteção da propriedade. Da equivalência das janelas à dialética do vício-virtude, ambas teorizações nascem para um único objetivo: assegurar o mando à elite. “O estrume”, fezes do gado que serve de nutrientes para o desenvolvimento da vida vegetal, é a imagem da funcionalidade da podridão, dos resíduos que devem ser eliminados de uma forma de vida, mas que servem para garantir outro tipo de existência. O mau cheiro da forma social reverte-se em perfume literário elitista assim como o atraso colonial, que era para ser descartado, sobrevive nutrindo o novo progresso, constituído de uma aberração arcaizada.

Desta maneira, o principal vilão, aquele que está na origem da exploração, o dono escravocrata possuidor do destino dos homens livres, a quem coube a decisão de tornar D. Plácida alcoviteira de um amor infiel, contra sua vontade, à luz de uma filosofia

conservadora e interesseira, vira o bem feitor dos pobres: ele a salva da mendicância para mantê-la na mesma situação de privações e trabalho de toda sua vida.

O entendimento do defunto autor não leva à mudança de postura. É no rearranjo filosófico que ele sai pela porta dos fundos, isento, em direção aos seus interesses pessoais, no caso da cena, Virgília.

A elite brasileira, na sua parte interessada em letras, pôde alcançar um grau considerável de organização mental, a ponto de produzir obras-primas, sem que isso signifique que a sociedade da qual esta mesma elite se beneficia chegue a um grau de civilização apreciável. Nesse sentido, trata-se de uma descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais. (SCHWARZ, 1999, p.91-2)

A sequência de capítulos inicia-se então com o luxo da refeição à inglesa, com vinhos, frutas e compotas, na tentativa hipócrita de inserir D. Plácida no mundo dos que têm. Daí, passa-se à realidade social com o relato sofrido de sua situação de classe, em completo contraste com o capítulo anterior. Em seguida há a complexa formulação mental da miséria por parte de Cubas; que finaliza na abstração filosófica conservadora que o isenta da responsabilidade e o coloca como guardião dos necessitados.

A presença física e utilitária de D. Plácida motiva esse apuro intelectual revertido em escapatória discursiva. Assim como toda uma teoria veio justificar a vida de Cubas, o mesmo virá para lidar com sua morte. Agora é a filosofia de Borba que vai adoçar a luta de classes. Outra série interessante de capítulos é aquela que começa com “Os cães”. Cubas, desiludido com as frustrações do seu presente, caminha com Quincas e este lhe mostra, entusiasmado, o combate entre dois cães que lutam por um pedaço de osso sem carne. A disputa é acirrada até que um deles abandona a causa e se vai machucado. O amigo filósofo, achando grandioso o espetáculo, continua a explicá-lo no capítulo seguinte, “O pedido secreto”, em que, repentinamente, Cubas recebe uma carta de Virgília pedindo para que socorra D. Plácida que anda muito mal. A surpresa de Brás o faz questionar o destino do dinheiro que lhe havia dado quando a casinha da Gamboa fora desfeita. A resposta vem imediatamente na continuação da palestra de Quincas em uma reflexão sobre Pascal: a vantagem do humano sobre os animais não era o fato de

aqueles saberem que vão morrer, como o físico francês pretendia, era de eles saberem que têm fome.

Cubas não entende imediatamente o raciocínio e, incomodado com o pedido e a incoerência de ter de gastar mais dinheiro com aquela senhora fanfarrona, que ele supõe ter desperdiçado a quantia em grandes festas etc., decide: “Não vou”. A cortesia em relação ao seu antigo amor, entretanto, leva-o a mudar de ideia: foi vê-la e enviou-a para a Misericórdia onde a agregada

amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara. Outra vez perguntei, a mim mesmo, (...) se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram a Dona Plácida à luz, num momento de simpatia específica. Mas adverti logo que, se não fosse Dona Plácida, talvez os meus amores com Virgínia tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto a utilidade da vida de Dona Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo? (ASSIS, 1997, p.164-5)

A crueldade da proposição é espantosa. A vida dos pobres é útil apenas para servir à classe dominante. Através do suor e das privações dos que trabalham é possível garantir a relação da elite com as belas letras de Virgílio. O patriarca escapa novamente agora com a dicotomia do relativo e do absoluto que cai numa premissa esvaziada da relatividade do mundo, mesmo quando se trata da vivência humana.

O capítulo seguinte “Simples repetição” em um único parágrafo Brás junta o que parecia desconexo na narrativa: a morte de D. Plácida e a filosofia dos cães que tem fome.

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um canteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de Dona Plácida, logrou espertar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Não vale a pena. É o caso dos cães do Quincas Borba. Simplesmente repetição de um capítulo. (ASSIS, 1997, p.165)

A luta entre os cães famintos é repetida por humanos conforme aponta Cubas. Aos pobres cabe o combate entre si da esmola que o proprietário cede de sua fortuna. A acusação moral do vício “natural” do homem é um artifício que faz com que o verdadeiro responsável saia impune e não entre na disputa, pois o seu lado já ganhou é vitorioso.

A ironia machadiana na criação do “Humanitismo” remete às inúmeras filosofias do século XIX, sobretudo, o naturalismo e o positivismo. A convicção de um caráter natural intrínseco ao homem e regular durante toda existência da humanidade é ignorar o aspecto histórico do ser que é social. Usar-se da lógica da natureza para explicar as interações sociais construídas é ir contra a possibilidade de transformação da ordem, que tem como único interessado aqueles que possuem os bens. Na narrativa de *Cubas*, acontecem vários episódios que o fazem deparar-se com a miséria e a desigualdade (o caso do almocreve, de Eugênia, de Marcela, do furto do relógio, de Romualdos e Prudêncios etc). Há uma constância que se repete ao longo do romance que é justificada como “um lance da providência” (ASSIS, 1997, p.84); as situações são encaradas como não sistemáticas e são atribuídas ao acaso, que surge como mais um argumento conservador para encobrir o nexos histórico das relações sociais, que não são acidentes naturais de percurso.

A natureza não produz, de um lado, possuidores de dinheiro ou de mercadorias, e, do outro, meros possuidores das próprias forças de trabalho. Esta relação não tem sua origem na natureza, nem é mesmo uma relação social que fosse comum a todos os períodos históricos. Ela é evidentemente o resultado de um desenvolvimento histórico anterior. (MARX, 1980, p.189)

O primeiro romance de *Lispector*, traçando personagens como a mulher da voz e Lídia, recupera tensões sociais brasileiras já estetizadas por Machado no século anterior. Chega-se em outro momento histórico. A década de 1930 fora um período de efervescência cultural e política. A revolução fora “um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova” (CANDIDO, 1989, p.201). Da dispersão regional inicia-se um movimento de unificação cultural com a rotinização das conquistas modernistas de 22 e a expansão do ensino com reformas e novos métodos pedagógicos. Após menos de meio século de abolição da escravatura, Vargas investe na industrialização maciça das cidades brasileiras, quebrando o esquema rural das oligarquias regionais; as leis trabalhistas são regulamentadas; a urbanização intensifica-se; o voto eleitoral amplia-se para as mulheres e os sindicatos são formados dando início

à organização popular. A política nacional-desenvolvimentista parecia colocar o Brasil, enfim, no rumo do concerto das nações modernas.

Estabelecer um novo caminho político trouxe a noção do atraso no qual o país se encontrava e, conseqüentemente, a consciência do subdesenvolvimento que vinha à tona incomodar o brio dos intelectuais. Surge assim a necessidade de compreender como o Brasil forma-se politicamente, economicamente, historicamente etc. O esforço desses intérpretes alcança também o campo artístico na redescoberta e na procura de uma identidade nacional.

No final da década de 1930, a disputa do poder intensifica-se devido ao crescimento do fascismo na Europa e ao embate dos polos capitalista americano e socialista soviético. Forças oligárquicas e da direita integralista ameaçavam o poder democrático de Vargas que acaba assumindo “um golpe de Estado que aconteceria com ele, sem ele ou até mesmo contra ele” (RIBEIRO, 2001, p.159). Para garantir os avanços sociais do período fora preciso suprimir as instituições democráticas e instalar o Estado Novo – ironia curiosa da trajetória brasileira.

A jovem Lispector, estudante de direito, escreve PCS desse período. Diferentemente do que a crítica tradicional propaga, a autora estava bem sintonizada aos acontecimentos literários e políticos nacionais. A forma do romance e a configuração dos personagens revelam o profundo sentimento íntimo de ser uma mulher do seu tempo e do seu país.

Diferenças são notórias na vida de D. Plácida e da mulher da voz. Esta independe do aval da classe dominante para sobreviver – na prestação de favores humilhantes como se viu na história machadiana; ela possui um trabalho de corretora de imóveis que a possibilita sustentar seu filho numa casa sem marido. O que as aproxima é o sofrimento que vai do nascimento à morte e as privações: materiais, no caso de D. Plácida, e intelectuais, no caso da mulher da voz. Ambas são a figuração da carência, da falta, seja de recursos financeiros ou de pensamento crítico. De modo que entende-se a emancipação não como apenas material, mas também simbólica:

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 narrativa. (LISPECTOR, 1998, p.75)

Não ter consciência da sua história é viver como os cães de Borbas que sabem apenas que tem fome e lutam pela comida; é aderir à materialidade sem representá-la para poder recriá-la; é ser uma *galinha-que-não-sabe-que-vai-morrer*. Joana, personagem culta que é sustentada pelos homens do livro, reconstrói a vida da MV após curto diálogo analisado anteriormente, e assim como Cubas metaforiza a história de D. Plácida para entendê-la, Joana o faz servindo-se apenas da imaginação que a voz daquela moça suscitou e não no relato desta. Cubas conta sua vida senhorial e a utilidade que D. Plácida teve nos tempos de amor, enquanto Joana, por sua vez, formula a vida de uma desconhecida com vivo interesse. Ambas, portanto, são construídas a partir da necessidade de quem detém o discurso (seja para uma ajuda em um caso de amor infiel, no primeiro; ou na procura de um apartamento, no segundo). Mas, em seguida, a tentativa de aproximação de Joana se isenta de proveito e abre-se em diálogo amical que acaba por ser frustrado pela recusa da mulher da voz.

Lispector aprofunda a miséria figurada por Machado mostrando o vazio intelectual que as elites fabricavam na mente das classes trabalhadoras, privando-as de uma verdadeira emancipação cuja frente das decisões elas pudessem tomar. Joana ia descobrindo aos poucos que, diferentemente de si, “nunca suas [da MV] interrogações foram inquietas à procura de resposta (...), nasciam mortas, sorridentes, amontoavam-se sem desejo nem esperança” (LISPECTOR, 1998, p.75-6). A apatia e a falta de perspectiva de mudança faziam com que a MV estivesse “interiormente forrada de cimento e nada enxergava em si senão um reflexo” (idem, p.77).

Da trabalhadora silenciosa desponta uma nova configuração social brasileira sem que as antigas relações sejam eliminadas, visto que Lídia é o contraponto de continuidade de várias D. Plácidas que se remodelam na modernidade. A ex-noiva e amante de Otávio “sabia que era inútil resolver sobre o seu próprio destino” (idem, p.88). O reconhecimento do patriarca é humilhante, pois brinca com o destino de Lídia sem prestar contas, visto que “foi abandonada pelo noivo e que se tornou amante desse noivo

enquanto ele casava com outra [Joana]” (idem, p.125). O vaivém arbitrário do capricho de Otávio é ainda mais cruel porque ele tem plena consciência da dependência daquela mulher: “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...” (idem, p.125). A ingenuidade de Lídia confiava na promessa duvidosa – pela inconstância – do amante. Este se diverte afirmando que não sabe do que ela é feita, como se não compreendesse a necessidade material que estava atrelada ao amor incondicional da jovem apaixonada.

No desespero de perdê-lo completamente, Lídia entende a única tarefa que estava ao seu alcance:

Foi quando compreendeu que não era pobre, que tinha o que dar a Otávio, que havia um modo de entregar-lhe sua vida, tudo o que ela fora... esperara-o. Quando o alcançara, Joana viera e ele fugira. Continuou esperando. Ele voltara. 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”. (LISPECTOR, 1998, p.129)

A espera continuava a ser a sina dos pobres; esperar que os possuidores façam algo por eles porque do contrário não terão nada. O que tinha Lídia para dar era sua própria vida, seu corpo de mulher solitária, abandonada e fértil. A possibilidade de reclamar os seus direitos aparece como novidade se contrapondo à resignação sofrida de D. Plácida, mas fica no nível potencial; a força para a reivindicação também tem de esperar. Longa espera que até Pedro Pedreiro, na canção de Chico Buarque, em 1965, “carece de esperar [também] para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém”<sup>4</sup>, na esperança doída e aflita. Em 1977, esta se dissolve na amargura da interrupção militar, como se verá a seguir em *A hora da estrela*.

Joana difere-se dessas duas personagens, pois não trabalha nem tem o seu destino determinado pela volubilidade de um homem. A moderna mulher questionadora dos

---

<sup>4</sup> Álbum *Chico Buarque, volume 1*, de Chico Buarque de Holanda. Editora Musical Brasileira Moderna Ltda, 1965.

limites de vivências ultrapassadas só acaba não lutando pelo marido, porque sabe, afinal, que não precisa financeiramente dele e podia escolher um novo caminho e “usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar” (LISPECTOR, 1998, p.196). Ela olha o outro existencial travando um impasse que perpassa todo o livro. Ao mesmo tempo que Joana parece suspeitar da racionalidade que a diferencia dos demais com o intuito de aceitar uma ligação mais forte do ser com a terra e a natureza, ela impõe sua superioridade ilustrada.

A forma de aproximação com o outro é tensionada em Lispector pela dúvida. Ora a distância do intelectual com o pobre é preponderante, já que este é “enigmático, impermeável” (BUENO, 2001, p.255) como em Graciliano Ramos; ora este mesmo não é reduzido “em função do seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza” (idem, p.256), conforme nota-se na obra de Guimarães Rosa. A “voz de terra” da MV e de Lídia assombrava Joana de inveja e excitação pelo desafio de entender outro discurso, longe do conhecimento e próximo da intuição e/ou do instinto. “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?” (LISPECTOR, 1998, p.69), questiona Joana que parece dividida entre o discurso racional ligado ao universo masculino e o discurso místico com feições femininas.

A certeza de uma vida plena e bela, na ignorância desestruturante do saber, faz a protagonista “enfim observar Lídia e saber que estava tão longe dela como da mulher da voz” (idem, p.140). Na conversa decisiva em que o casamento de Joana está em jogo, a admiração pelas formas certas da amante, “mulher serenamente matéria-prima” (idem, 143), reverte-se em agressividade:

Então vai ter um filho..., continuou. Quer Otávio, o pai. É compreensível. Por que não trabalha para sustentar o guri? Certamente estava esperando de mim grandes bondades, apesar do que disse agora sobre minha maldade. Mas a bondade me dá realmente ânsias de vomitar. Por que não trabalha? Assim não precisaria de Otávio. (LISPECTOR, 1998, p.146)

O trecho acima parece querer impulsionar Lídia a outro destino fora das amarras patriarcais. No entanto, o trabalho é tratado como um favor prestado para o arranjo da

situação e, assim, garantiria o casamento da protagonista. Há ainda um menosprezo do mundo do trabalho que em plena era burguesa demora a se firmar em território nacional, sobretudo, no universo feminino.

A heroína de *Lispector* diagnostica um poder específico nessas mulheres que possuem um “conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas” (idem, p.141). Ao perceber a força daquelas mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, ela interroga-se: “O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe” (idem, p.147). A dificuldade de afirmar-se enquanto mulher sem ligar-se à existência daquela maneira embaça sua compreensão.

No momento do confronto, enquanto a amante luta para ter, enfim, seu noivo de volta, Joana ataca as escolhas desprezíveis da grávida e, internamente, cai em devaneios sobre a força daquela pessoa. Formula, assim, o que a poesia de Lídia seria: “só este silêncio é minha prece, Senhor, e não sei dizer mais; sou tão feliz em sentir que me calo para sentir mais; foi em silêncio que nasceu em mim uma teia de aranha tenra e leve; esta suave incompreensão da vida que me permite viver” (LISPECTOR, 1998, p.151-2). Quando é chegado o momento final Joana perde-se em distrações, pois qual seria a posição a tomar: “Fazer com que ela tomasse consciência de si própria. [ou] Preservá-la, não transformar sua cor, sua preciosa voz” (idem, p.152). Joana vive o impasse do intelectual/artista letrado que não sabe se sua função é entender a voz do outro e preservá-la, reconhecendo-a na sua peculiaridade; ou perceber a falta e tentar preenchê-la, modificando-a.

Todavia aqui a relação não é solidária como aparentemente se deu com a mulher da voz. A guerra é declarada. Mesmo sabendo que vai perder pela contingência dos fatos, Joana precisa obter simbolicamente a vitória: “Eu não me incomodaria de tirar Otávio de outra mulher. Mas não sabia que havia você... não uma pessoa qualquer, como eu, mas alguém tão... tão boa... tão sublime...” (idem, p.152). Este era o objetivo da protagonista, conseguir se sobressair – “sou fuzantemente maravilhosa” (idem, p. 153). Preservar Lídia na sua incompreensão era-lhe vantajoso na batalha intelectual travada por Joana, no entanto não a fazia abandonar seu destino ao lado de Otávio.

Com o marido cedido à amante depois da disputa sem sentido, “não houve transformação essencial, tudo isso já existia, houve apenas o rasgão do vestido indicando as coisas” (idem, p.155). Os fatos já estavam consumados, Otávio escolhera retomar à antiga relação, pois já não suportava as *plumas* audaciosas da esposa – como fora assinalado no capítulo anterior. Vencedora no nível discursivo, Joana tenta no último minuto reverter o irreversível, dizendo que terá um filho com Otávio depois o deixará para Lídia. A vontade de se igualar àquelas mulheres e poder enfim ligar-se a alguém com o corpo leva a esta proposição absurda e infantil, logo descartada pelo marido.

Não deixando de ser simbolicamente agressivo, o desfecho do encontro com a MV é reflexivo, posto que esta desaparece do romance em curta passagem, quase muda. Joana, atordoada com a impossibilidade de relação pessoal e a despedida definitiva, formula que a MV “compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la” como a protagonista, cheia de dúvidas e de desconfianças.

Mas de que valia qualquer raciocínio... Se se subisse ao ponto de entendê-la, sem enlouquecer no entanto, não se poderia conservar o conhecimento mas transformá-lo-iam em atitude, em atitude de vida, único modo de possuí-lo e exprimi-lo integralmente. E essa atitude não seria muito diversa daquela da mulher da voz. Eram tão pobres os caminhos da ação. (LISPECTOR, 1998, p.78)

A contradição entre elaboração intelectual e ação política constrói-se nas reflexões de Joana. Se a MV pudesse entender e atingir o conhecimento, este não seria matéria de pura fruição conservadora como o é para a classe dominante, ele seria possuído e expresso integralmente em atitude de vida, em ação revolucionária. Todavia o conhecimento/raciocínio conservado como luxo na mente de Joana não segue os caminhos da ação política, atitude precária na elite do país. Esta é capaz de formular questões complexas sobre a vida humana, sobre a nação, de formar um sistema literário coerente, mas não consegue reverter o pensamento em transformação efetiva e concretizar os projetos formativos – a esfera cultural e reflexiva parece andar à revelia da materialidade social brasileira, que não se completa; modernidade ideológica está lado a lado com o atraso material. Exemplo disso é

o percurso efetivo da literatura nacional constatava um movimento que se completou e nem por isso transformou o Brasil. O sistema literário integrado funcionaria como uma antecipação de integrações futuras? Não demonstrava também que as elites podiam ir longe, sem necessidade de se fazerem acompanhar pelo restante do país? (SCHWARZ, 1999, p.56)

Lispector mostra que apenas na socialização da cultura e do pensamento reflexivo é que se poderá encontrar os caminhos da ação efetiva, pois a classe interessada na mudança possuirá os instrumentos para a libertação de sua própria alienação. A escritora alerta ainda que na mão das elites, possuidoras dos meios de produção, os caminhos da ação são pobres, já que o privilégio no pensar administra a manutenção conservadora da propriedade.

Então Joana revela-se no temor da perda do privilégio de uma subjetividade diferenciada e sublime que se sustenta na opressão dos demais.

Teve um rápido movimento com a cabeça, impaciente. Pegou um 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 entumescida de vida seu pensamento frio e inteligente. (LISPECTOR, 1998, p.78)

A escrita é usada agressivamente, como vingança social. A formulação do pensamento e a permanência de intelectuais servem aqui para a manutenção da ordem vigente. A eliminação da MV e da possibilidade de revolução se faz com incoerências ideológicas que possam sustentar o poder. Joana não acredita na sua formulação brilhante (a conjunção *mas* revela que não tem importância a veracidade da afirmativa), ela a escreve para compensar a culpa de compactuar com a exploração que a mantém superior. Assim como a literatura que desde os tempos coloniais colaborou com as atrocidades realizadas em território brasileiro, servindo aos interesses comerciais e ideológicos da metrópole. Não esquecendo que foi ela também contribuiu para emancipação da colônia. Essas duas forças da literatura, discutidas em Candido (1989), conjugam-se, de alguma forma, na protagonista clariceana, que, servindo-se a interesses de classe na proteção do seu *eu*, é capaz de formulações importantes sobre as possibilidades de libertação.

### 3.2 Superioridade esclarecida em mutação mítica

Abarcar a complexidade de uma personagem como Joana não é tarefa simples. Nela há ímpetos desarticulados. Pertencente a uma classe abastada que festeja o casamento com “muita gente ocupada, vestida de cetim, com grandes leques” e “palavras em francês” (LISPECTOR, 1998, p.105), a heroína de Lispector parece recusar esse mundo, mesmo sendo tributária dele. O episódio do casamento mostra isso formalmente. Há uma dúvida da veracidade da festa por parte de Joana, as descrições da escadaria de mármore diante dos convidados vão fluindo com desconfiança da narradora-personagem e confundem o leitor. A lembrança detalhada, restituída na memória, convive com a possibilidade de “muito provável nunca tivesse vivido aquilo” (idem, p.105), como se aquelas lembranças não lhe pertencessem mais no presente, ou mesmo, como se elas nunca lhe tivessem pertencido de fato, apesar de verídicas.

Além de colocar em questão o mando patriarcal atrasado, o espírito transgressor de Joana, que atraiu e afastou Otávio, expande-se na desconfiança das normas e instituições burguesas que se instalavam em território nacional como símbolo de modernidade e progresso. A larga circulação de dinheiro, a justiça, o direito, a ciência, a família, a maternidade, o casamento e a monogamia eram valores burgueses duvidosos para a heroína, sobretudo, quando na periferia do capitalismo mundial. Causando desespero e horror em sua tia, Joana rouba um livro e assume dizendo “posso tudo” (idem, p.50). Ela não quer compactuar com a lógica mercadológica imposta até mesmo à arte, aos livros; e surpreende-se por Otávio pegar “no dinheiro com uma [tal] intimidade” (idem, p.119).

Joana debate-se com os limites impostos pelo capitalismo em pleno desenvolvimento. “Porque não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela” (idem, p.67). A protagonista busca um destino diferente do caminho já previsto como aquele de Lídia, que tem de se contentar – e se contenta por ingenuidade – com a dependência do patriarca.

Desse brilho libertário nascia a necessidade de afirmação cuja arma era a palavra e o pensamento crítico, conforme se viu no capítulo anterior na proximidade de Joana

com a racionalidade ilustrada. Ser vista como sublime era a sua glória, mesmo que para isso fosse preciso submeter os outros às imposições da sua mente. A cena com Lídia, analisada anteriormente, remete ao tempo do internato em que a protagonista “precisava dar prova do seu poder, sentir a admiração das colegas (...). Então representava friamente, inventando, brilhando como numa vingança. Do silêncio que se escondia, saía para luta” (p.145). Luta curiosa como se todos ao seu redor fossem adversários contra os quais ela devia estar preparada intelectualmente. Assim Joana inventava história dos passantes com enorme veracidade apesar da falsidade dos relatos.

As colegas riam, mas aos poucos nascia alguma coisa de inquieto, doloroso e incômodo na cena. Elas terminavam por rir demais nervosas e insatisfeitas. 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 chicotadas. Até que, finalmente envoltas, elas aspiravam o seu brilhante e sufocante ar. Numa súbita saciedade, Joana parava então, os olhos secos, o corpo trêmulo sobre a vitória. Desamparadas, sentindo o rápido afastamento de Joana e seu desprezo, também elas tombavam murchas, como envergonhadas. (LISPECTOR, 1998, p.145-5)

As meninas, mudas e dominadas, viviam com torpor a grandeza da imaginação de Joana para depois serem furtadas da continuação e desprezadas; mais promessa não cumprida. O prazer da jovem nas chicoteadas sublimes mostra o seu caráter vaidoso e cruel. Percebe-se ainda a mesquinhez na utilização da representação para fins de valorização pessoal, longe da catarse mimética.

O cinismo conservador de Joana no fechamento do episódio da MV indica sua condição de classe e o temor de perder sua preciosa individualidade por diluição no outro. Desconfiada dos avanços da modernidade, Joana não se submete à ordem em que há dominadores e dominados vinculados por destinos estabelecidos (homem x mulher; proprietário x trabalhador; Estado x indivíduo). Todavia Milliet (1981) ilumina o caráter dúbio da protagonista afirmando que “seu temperamento permite senão o domínio, jamais a sujeição” (p.31). Ao sentir seu espaço ameaçado, Joana reage agressivamente, subjulgando o outro (colegas de internato, MV e Lídia) ao seu poderio.

O domínio de um indivíduo sobre o outro é maléfico quando ela se vê na posição de dominada, mas, na situação inversa, Joana não quer ceder sua posição de mando. A

realidade do eu é o mais importante, “os outros nada valem e não importam” (CANDIDO, 1995, p.130), daí o desinteresse nas demais personagens que entram e saem da narrativa a serviço dos caprichos memoriais e reflexivos de Joana. Por trás da ignorância da protagonista frente ao mundo, revela-se um medo. Milliet (1981) observa “a que ponto Joana é irredutível, como se preserva na diluição dos outros num temor assustado de perder sua própria vida” (p.29). Medo refletido na linguagem que se furta da simbiose, da troca; conserva-se restrita à mente da heroína. “O outro parece ser a grande ameaça de desintegração, de alienamento de si mesma; a segurança, a tranquilidade dependem de um sequestro do outro” (BUENO, 2001, p.259). Eliminar o outro para melhor garantir sua unicidade.

Há, portanto, uma fusão de cinismo, egocentrismo e transgressão no caráter da personagem clariceana. Notadamente limitado, o seu movimento revolucionário existe, contraditoriamente, para sustentar não interesses coletivos, mas aqueles intrinsecamente individuais. O ritmo narrativo é de busca incessante por compreensão e também por alcançar o completo poder, recusando violentamente

a lição das aparências e lutando por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida, pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer. (CANDIDO, 1995, p.130)

O sequestro do outro não se dá sem conflito. A cada vitória analítica e gozo sádico a consciência de Joana contorce-se, pois sabe que necessita desse outro e que “tudo é um” (LISPECTOR, 1998, p.46). A via crucis da heroína é a passagem do esclarecimento ilustrado cuja tradição masculina remonta ao século XVIII francês e vincula-se ao princípio do ideário burguês; rumo à dimensão mística e irracional ligada à força natural do homem. Assim brotaria uma aproximação frutífera com o outro de classe pela igualdade de condições, posto que ambos se reconheceriam como parte integrante do todo. A tentativa não é bem sucedida por Joana, pois o seu olhar está ainda preso pela lógica da racionalidade. Se no início ela deseja que os outros se transformem em si, ao longo da narrativa isso se inverte, surge uma raiva de não poder transformar-se no outro, integrado à natureza pela estruturação mítica. Da raiva nasce a revolta que é resolvida

com impulsos agressivos de classe, visto no episódio da MV. A abertura do *eu* aprisionado intelectualmente em si para buscar o cosmo no outro reconstrói-se na afirmação ainda mais acirrada do *eu*. Há uma nova compensação: se não se pode ser o outro, e não há disposição dele para isso, a missão é destruí-lo para descobrir aquele outro mítico dentro de si – solitário e privilegiado.

O aparente avanço modernizante de Joana, que lança Otávio em sua intimidade arcaizante e o faz recuar de horror para o conforto de antigos laços com Lídia, revela o caráter restrito da emancipação no sistema, já que o mando permanece na mão daqueles que possuem o conhecimento e o discurso. A protagonista impõe-se sobre o outro de classe e passa a ser cúmplice histórica do marido, conservando o pensamento abstrato, sem que se reverta em práxis; e sem a colaboração da troca.

Há uma vontade de aprender com o outro, mas no mínimo empecilho aquela se dilui em agressividade proprietária. O fracasso do contato impulsiona Joana a ir além, no cerne do problema, na mudança estrutural, linguística para tentar desvendar os mistérios do outro em si e não fora. Esse é o limite de PCS que flerta com outro, mas o massacra por temor de desaparecimento e vê no trâmite interno uma possibilidade de descoberta alheia como se fosse um processo de amadurecimento, de aceitação de si como outro. Lispector desenvolve assim uma escrita peculiar que começa a ser esboçada em PCS e atinge o seu auge em *A paixão segundo GH*.

*A hora da estrela* (HE) amplifica esse impasse na criação de uma série espelhada de outros (narrador masculino e personagem Macabéa) que se entrecruzam na revelação truncada de que ambos, em extremidades opostas de classe, sofrem a mesma má formação nacional, agora engolida pela mundialização em curso e a indústria cultural. Segundo Santiago (1997), HE seria “a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira” (p.7), posto que Lispector teria deixado de lado o projeto existencial de toda sua obra para aventurar-se no realismo urbano. Bueno (2001) rebate a afirmação dizendo que não existe traição, mas “inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora” (p.259).

Há uma coerência progressiva na obra de Clarice Lispector. “Sem deixar de fazer a mesma prosa, de pôr em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro

existencial, contra a qual como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca” (BUENO, 2001, p.259). Lispector em PCS, já dentro de uma tradição literária nacional, que, por sua vez, faz parte de uma herança literária ocidental, hesita na aproximação com o outro – tema que perpassa a consciência do intelectual brasileiro ao longo da história do país. Ali é o início da elaboração de uma forma, ainda híbrida, em que o eu ensimesmado se transformará no outro integrado.

Os impasses formativos vivenciados por Rodrigo S.M. diante de Macabéa nascem já com Joana, intelectual/poeta solitária, que debate-se frente aos limites da ação e às possibilidades de pensamento que não sejam impunes ou mesmo nocivas na realidade periférica brasileira. Os conflitos estéticos da década de 1940 eram de autoconhecimento, autoafirmação e questionamento de expressão e de destino – quem sou eu? Quem é o outro? É possível uma relação sem hierarquias? Como representar novas ideias na herança linguística cuja ideologia eu quero me libertar? É possível um futuro onde haja a aceitação das imperfeições para chegar a um patamar de superação e poder enfim atingir-se a si, e conseqüentemente, o outro? Típicos de uma nação que começa a se modernizar, os dilemas da protagonista apontam um destino incerto pela vasta opção que há de criação. Se em PCS o enfretoamento com o outro de classe é tímido pelo seu sequestro, ou melhor, pelo seu adiamento em privilégio dos desdobramentos de um *eu* confuso que precisa se descortinar; em HE ele passa a ser a matéria fecunda do romance.

A representação do outro, mesmo que seja secundária, é uma necessidade sistemática da literatura brasileira, devido às sequelas da nação que não se forma, apesar de aparentemente modernizada. Machado formaliza uma elite escravocrata que vaidosa de si mesma, não deixa de esbarrar, mesmo que a contragosto, com os desfavorecidos dos quais necessita. Clarice não se ausenta dessa temática, ao contrário, se nutre dela – ao contrário do que afirma Santiago (1997) na insistência de que ela “dá as costas ao que tinha sido construído a duras penas pelos colonos e os brasileiros, como instinto e/ou consciência de nacionalidade”. Lispector, assim como Machado, ausenta-se da obrigatoriedade da cor local ufanista para aprofundar a fatura, livre para os voos da imaginação. E esta é a condição para se criar um específico de consistência que possa enfim tornar-se universal.

A autora, no seu primeiro livro, estetiza uma heroína que constrói seu discurso no embate com o outro. Sem saber como aproximar-se, elimina-o cruelmente. Mas ele está lá até no seu afunilamento em PSGH – o outro de classe é reconhecido apenas pelas marcas deixadas no quarto dos fundos. Mesmo assim não deixa de existir como elemento essencial da narrativa, capaz de desencadear as reflexões da narradora, que passa a se reconhecer na atmosfera nacional e mundial, tensionada pela luta de classes. A forma muda, mas o dilema é tributário de uma construção histórico-literária muito anterior a Clarice, que esta soube transformar em um novo problema estético que se intensifica em HE.

A situação de Rodrigo S.M. é ainda mais acirrada devido aos enormes avanços da indústria cultural e do aborto sócio-político da comunicação entre as classes, no momento em que “a produção intelectual começava a reorientar a sua relação com as massas” (SCHWARZ, 2009, p.21). Há um retrocesso: “o golpe [militar] apresenta-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche das províncias, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa” etc (idem, p.23). Se antes o conflito era de como se afirmar para dar conta do outro e de sua representação, agora é a identificação súbita pelo massacre; nem o narrador culto tem escapatória, muito menos, Macabéa, cujo corpo doente é a única posse. O espaço da narrativa em PCS era de elucubrações de Joana; em HE é o medo de desaparecimento de S.M., não assustado pela interferência que o outro pode causar no seu eu, mas com o destino comum no qual a mercadoria invade a vida e a arte e as transforma em espetáculos: “tudo que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p.13).

Da tímida independência e subjetividade da MV que a permitia o sentimento de infelicidade passa-se a Macabéa em que as possibilidades foram totalmente abafadas, se sentia feliz por não saber o que é a tristeza – “tristeza era coisa de rico, era pra quem não podia, para quem não tinha o que fazer – tristeza era luxo” (LISPECTOR, 1999, p.61). Enquanto a mulher da voz gerara um filho e o sustentava, Macabéa tinha o ovário murcho, era inócua, não produzia mais vida; apenas a sujeira e o erro na datilografia.

Percebe-se assim que, de 1943 a 1977, o projeto de país fomentado a partir da revolução de 30, posto em dúvida por escritores avessos à euforia do momento, não

apenas não se concretizou, mas se aguçou negativamente; saiu-se da situação de dúvida e questionamento com *Perto do coração selvagem* para a impossibilidade diluída em dor, culpa e morte com *A hora da estrela*.

## Considerações finais

Sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado,  
pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos.

Clarice Lispector

Descortinar o íntimo e as etapas da vida de uma jovem inquieta de maneira extremamente minuciosa, deixando a criação livre de amarras nacionalizantes, não faz com que a obra de Lispector abandone a realidade nacional e mundial, desligando-se numa redoma de elucubrações abstratas. Ao contrário, é exatamente o poder imaginativo de uma sensibilidade aguçada que, de forma imanente, revelará as contradições do real. Ser escritor é falar da realidade da língua, da forma de elaborá-la para que haja uma fatura coerente com a matéria narrada. O mundo penetra na arte pelo negativo, conforme demonstra Adorno (1970).

Assim Clarice Lispector busca, em seu primeiro livro, repensar o material verbal, criando uma forma específica que fosse capaz de apreender os dilemas vivenciados pela protagonista num embate constante entre a racionalidade ilustrada figurada no mundo dos homens e o desejo de libertação rumo ao mítico feminino. Esse conflito invade a estrutura da obra, que oscila entre episódios, mais tradicionais, cujo enredo se desenrola em ações cotidianas, e trechos de profunda introspecção no qual a fluxo de consciência prevalece. A estética desenvolvida abarca um narrador comprometido em desvendar o “real” de sua personagem, mesmo que para isso ele tenha que ceder sua perspectiva às reflexões de Joana, que, por sua vez, assume o discurso e o domínio da narrativa. A dualidade volta a aparecer na opção do foco narrativo, o mediador continua a existir resgatando a heroína de si mesma, num movimento de disputa (mando) e concessão (submissão) do espaço ficcional, assim como Joana diante de outras personagens. O narrador é solidário, pensando e sentindo com a protagonista, mas não perde nunca seu lugar.

A dialética, sendo a unidade e interpenetração dos contrários, segundo Bottomore (2012), aponta caminhos importantes para a interpretação da vida social humana e,

consequentemente, da obra de arte, posto que esta é tributária daquela. A dualidade de mando e submissão, proposta neste trabalho, permeia as relações estabelecidas por Joana, não como contradição estanque, mas como movimento constante. O domínio e sujeição coexistem na protagonista e se relacionam de maneira funcional. Joana, temida e desafiadora do poder patriarcal, se nutre dele para existir tanto intelectualmente quanto materialmente. O mando caminha na direção do seu oposto e vice-versa.

A figura da heroína parece ser a esperança de alterações no patriarcalismo brasileiro cuja raiz remonta à velha estrutura colonial, no entanto percebem-se em Joana os resquícios desse mando pátrio que reverbera no contato com outro de classe. O discurso proprietário, revestido de belas palavras, submete Joana ao longo de sua trajetória, impedindo e reforçando, ao mesmo tempo, a formação de sua identidade. A protagonista vai se construindo, se moldando a partir da atualização temporal de diferentes momentos da sua vida. O mesmo ecoa na narrativa, que indecisa e “um pouco sem forma [definida] ainda” (LISPECTOR, 1998, p.58) utiliza-se de recursos variados para se fixar na fluidez demandada. Junto de Joana e da narrativa começam a reconhecer seu corpo [no banho] e suas formas, a nação brasileira do período pulsa em direção ao autoconhecimento.

O autoconhecimento vem a custo de muita dor, pois está revestido de limites e frustrações. Esta parece ser a sina de Joana, diferentemente de seu marido. Otávio, conservador positivista, que, quando deparado com o seu íntimo, através do casamento, horroriza-se, e recua. Volta para o conforto da ordem patriarcal, reatando com Lídia, que, por sua vez, agarra-se ao amante como única fonte de sobrevivência, posto que ela está submetida ao mando arbitrário do patriarca. Otávio aproxima-se da figura de Bentinho e Brás Cubas, visto que, medroso e inseguro, revela seu poder quando contrariado; e, possuindo o destino de “pobres diabos” como Lídia, arquiteta o discurso de forma requintada para reverter sua responsabilidade culpada em favor da benfeitoria dos necessitados.

Perdida entre o conservador e o revolucionário, Joana promete demais e não cumpre. Deseja uma vida de criação e frustra-se com os limites que lhe são impostos, que ela mesma corrobora e adere, assim como o próprio romance, que propõe ares novos no

limite da tradição que a precede. Tenta se aproximar do outro, mas fracassa porque não sabe a forma de fazê-lo, possuiu apenas velhas palavras burguesas. O ímpeto de se destacar num personalismo tipicamente brasileiro faz com que a protagonista use as palavras como arma social de eliminação dos desfavorecidos figurados em MV e Lídia. No entanto, existe uma vontade desajeitada de se ligar a essas mulheres, que pertencem à terra e a uma instância mítica da vida, na qual a individualidade reflexiva não existia e os homens aderiam completamente à natureza, sem distanciamento. A aproximação com as classes populares é a mediação necessária para se chegar a este estado mítico – intermediário não efetivado em PCS, que busca uma forma para lidar com essa árdua empreitada de mudança formal. Esta deve ser recriada linguisticamente e socialmente para que haja de fato libertação, que não é apenas individual – limite da obra que Lispector irá superar nos romances posteriores – mas coletiva.

O livro de estreia de Clarice Lispector, além de vincular-se à herança literária brasileira, foi também uma resposta à grande movimentação política dos anos de 1930, em que, mesmo “quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa de preocupações sociais e religiosas nos textos” (CANDIDO, 1989, p.188). A trajetória da protagonista de PCS congrega ideologias diversificadas e etapas da história brasileira, apontando indefinições típicas de um país cuja disjunção de temporalidades arcaica e moderna se aglutinam na promessa de progresso. Órfã de mãe e pai, Joana vai morar no ambiente arcaico e rude da casa dos tios. O ar rural a aprisiona pelo tradicionalismo e a liberta pela frescura do mar. Nesta casa é que ela se torna adolescente e, livrando-se da região, vai estudar na cidade sem que a tia morta deixe de atormentá-la. Esta aparece em vários momentos do livro, assombrando a protagonista, que forma-se, torna-se culta e acredita no racionalismo ilustrado que a frustrará logo em seguida após casar-se com o advogado cristão conservador. Não conseguindo ligar-se por completo a Otávio, Joana é traída, flerta com um revolucionário, que desaparece na promessa de voltar e decide fazer uma viagem de navio – ironia colonial – para retomar sua infância e partir numa busca cíclica de si mesma. Essa errância da protagonista pode aludir ao caminho percorrido pela Inteligência nacional no curso de sua história colonial e republicana na busca da verdadeira

independência. Que não se cumpre, assim como a heroína do romance e a narrativa inacabada de Lispector.

A permanência do arcaico na modernização periférica brasileira, já figurada nas obras de Machado de Assis e diagnosticada por Roberto Schwarz, reverberam na obra clariceana na voz da tia morta e no triângulo amoroso. A narrativa de Lispector aponta a impossibilidade de se reverter o quadro, senão na alteração brusca da forma, posto que “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso” (SCHWARZ, 1998, p.150). A perversidade do progresso nos países periféricos agrava-se, posto que a modernidade mostra-se sedutora, sublime como Joana, aos olhos descuidados das colegas de internato ou de Lídia. No entanto, ele não mente pelo que promete, mas por aquilo que não pode cumprir, conforme assinala a reflexão adorniana.

A protagonista, pertencente a uma elite emotiva e cruel, não é capaz de ligar-se ao outro de classe, porque ainda se desconhece e tem um longo caminho histórico e marítimo a desbravar antes que esse encontro se efetive, como a narrativa, que se elabora para adquirir uma forma precisa que dê conta dessa aproximação. Culmina-se assim na obra-prima final da autora, HE, que faz parte do estético-político de Clarice Lispector.

O romance de Clarice Lispector, como se viu, figura em sua trama estrutural impasses literários, sociais e existenciais, mostrando a riqueza e complexidade de sua obra, que não deve se reduzir a apenas um desses aspectos. Reunir as diferentes mediações da obra da autora se faz necessário para que se avance na crítica clariceana, que parece engessada nos parâmetros da abstração existencialista. O presente trabalho propõe incitar esse debate, fecundo não apenas em *A hora da estrela* – novela na qual esses aspectos parecem mais evidentes – mas no conjunto da obra da escritora. Ousando na pesquisa como Clarice ousou em sua escrita, sem temor de reduzir seus escritos, é que a crítica conseguirá, enfim, dar mais um passo à frente.

## Referências bibliográficas

AB'SABER, Tales. *Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz*. In: AB'SABER, Tales (org). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Florianópolis: Argos, 2009.

ALENCAR, José. *Prefácio de Sonhos d'Ouro*. São Paulo: Ática, 1998.

ALMINO, João. *De Machado à Clarice: a força da literatura*. In: MOTA (org). **Viagem incompleta: a experiência brasileira**. SP: SENAC, 2000.

ALVIM, Carolina. *Mudanças sociais e mudanças discursivas: processos de recontextualização da literatura clariceana no ciberespaço*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ASSIS, Machado. *Dom casmurro*. Porto Alegre: LP&M, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade (1893)*, in *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BUENO, Luís. *Guimarães, Clarice e antes*. Tereza: revista de literatura brasileira, n.2. São Paulo: Editora 34, 2001.

CANCLINI, N.G. *Contradições latino-americanas: Modernismo sem modernização*. In: \_\_\_ **Culturas Híbridas, Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *No raiar de Clarice Lispector*. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Diário Carioca, 12/03/1944.

CARONE. . *Complexo, moderno, nacional e negativo*. In: AB'SABER, Tales (org). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHIAPPINI, Lígia. *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar*. São Paulo: Revista da USP, n.1, 1996. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682/689>>. Acesso em 15/06/2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANKLIN, Margareth Cordeiro. *Clarice Lispector e os intelectuais do Estado Novo*. RevLet – Revista Virtual de Letras, vol. 2, n.1/2010.

FREIRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: GF Flammarion, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LESSA, Sérgio. *Para compreender a Ontologia de Lukács*. Revista Espaço Acadêmico, n. 77, Out/2007, Ano VII. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/077/77lessa.htm>>. Acesso em 05/06/2014.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

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

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

LOWY, Michael. *A teoria do desenvolvimento desigual e combinado*. Revista Actuel Marx, 18, 1995. Disponível em <[http://www.controversia.com.br/uploaded/pdf/13596\\_lowy.pdf](http://www.controversia.com.br/uploaded/pdf/13596_lowy.pdf)>. Acesso em 05/06/2014.

LUKÁCS, Georg. *Por uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. *Estética*. Tomo II. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MARX, Karl. *O capital* (Livro I, vol 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras sobre a perspectiva de Clarice Lispector*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-Graduação em Letras, 2002.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico (1944)*. São Paulo: Martins, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *Clarice Lispector contista*. In: Temas brasileiros. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964, p.119-24.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo Companhia das Letras, 1999. Disponível em < <http://fr.scribd.com/doc/6630207/Helena-Morley-Minha-Vida-de-Menina>>. Acesso dia 20/06/2014.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed.34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- PILATI, Alexandre. *Entre James Joyce e Karl Marx*. Outras palavras, 19/06/2012. Disponível em < <http://outraspalavras.net/posts/entre-james-joyce-e-karl-marx/>>. Acesso dia 10/05/2014.
- RIBEIRO, José Augusto. *A era Vargas, volume 1: 1882-1950: o primeiro governo Vargas*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In:\_\_\_\_\_. **Texto/Contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANTIAGO, Silviano. *A aula inaugural de Clarice*, Caderno Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, 7 dez de 1997, p.5-12.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e terra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sete fôlegos de um livro*. In: Humanitas Publicações FFLCH/US: São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

\_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. In: SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado – ensaios críticos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O vertiginoso relance*. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas cidades, 1980.

VASCONCELOS, Alais Ávila. *A crítica social de Clarice Lispector: uma abordagem dialética*. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1983.

TROTSKY, Léon. *A teoria da revolução permanente*. São Paulo: Sundermann, 2011.