

# ASPECTOS DA DESREALIZAÇÃO – ESTUDO DA REPRESENTAÇÃO DO PENSAMENTO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Liliane Pereira Soares do Nascimento<sup>1</sup>

## RESUMO

Clarice Lispector publicou *Perto do coração selvagem* em 1943, causando enorme *frisson* entre os críticos. Das apreciações, destacamos a de Antonio Candido para quem a escritora conseguiu algo que poucos escritores brasileiros haviam conseguido que é fazer da língua um instrumento de reflexão e descoberta dos sentimentos mais íntimos do ser humano por meio de associações diferentes das usuais, conseguindo, assim, com um modo particular de trabalho de linguagem, dar dimensão artística às manifestações do pensamento na escrita. Partindo dessas considerações, nosso trabalho consiste em tentar identificar, em algumas passagens da primeira parte do romance, como se configura a expressão das emoções da personagem Joana.

**Palavras-chave:** enunciação, foco narrativo, monólogo interior.

O artigo pretende investigar alguns aspectos da voz enunciativa, que dá “expressão ao inexprimível”, no romance *Perto do coração selvagem*, marco na literatura brasileira pela arquitetura de linguagem, e pelo modo como tenta alcançar a interioridade do ser e, em específico, do ser feminino.

Nádia Gotlib em *Um fio de voz: histórias de Clarice* nos conta que a escritora compôs o romance em breve espaço de tempo – março a novembro de 1942 –, mas também nos revela que o romance pode ser bem anterior a essa data, talvez 1937, já que a própria Clarice disse que o escreveu aos dezessete anos (GOTLIB, p. 166). E como se trata de uma narrativa densa realizada por alguém tão jovem, essa informação nos leva a pensar sobre a formação literária da escritora. Que leituras contribuíram para a escrita de texto tão perturbador para a época, uma vez que, no ano seguinte à publicação, recebe a atenção da crítica, a exemplo de Antonio Candido, que considera o texto uma

---

<sup>1</sup> Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras, DINTER UNESP-SJ Rio Preto/UNIR-Vilhena. Professora do IFRO-Vilhena. E-mail: lipsn30@gmail.com

*performance* séria da expressão, quando cria imagens novas e associações inesperadas para exprimir os sentimentos e pensamentos dos homens:

A autora – ao que parece uma jovem estreante – colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas (CANDIDO, 1992, p. 99).

Além do sociólogo, a autora recebe, também, a atenção de Sérgio Milliet que analisa a protagonista do romance, Joana criança e Joana adulta, nos relacionamentos amorosos e em sua aventura de “solidão humana”:

Observei, no princípio, a que ponto Joana é irredutível, como se preserva da diluição nos outros num temor assustado de perder a sua própria vida. Disse que seu mundo não se confundia com os mundos dos outros. Criança, Joana, cria seu ambiente, seu meio, o que não lhe é muito difícil, porquanto, o mundo exterior somente se impõe a ela através de restrições superficiais. Mas o desenvolvimento dos sentidos, o amadurecimento sexual, vai tornar menos fácil a evasão (MILLIET, 1944, p. 31-2).

O crítico encerra seu texto, considerando a obra de Clarice “a mais séria tentativa de romance introspectivo”, porque a autora conseguiu, pela primeira vez em nossa literatura, adentrar o “fundo da complexidade psicológica da alma moderna” (MILLIET, 1944, p. 32).

Outro crítico que tece considerações sobre o romance de Clarice é Roberto Schwarz que, quinze anos depois da publicação da obra, elogia a precisa construção de experiências psíquicas no romance (SCHWARZ, 1965).

A posição de Antonio Candido, uma das primeiras no cenário da crítica brasileira, está expressa no artigo *Uma tentativa de renovação*, do livro *Brigada ligeira* de 1945. No texto, o crítico trata da falta de “justeza de expressão” no cenário da literatura brasileira, ressaltando que poucos escritores contribuíram para o aprofundamento da expressão literária, condição para que saíssemos da zona periférica das grandes literaturas, conseguindo fazer da “língua um instrumento de pesquisa e de descoberta” (1945, p. 95). Para o crítico, “pensar o material verbal” não fazia parte da tradição histórica na literatura de língua portuguesa até o século XIX, século em que se destacam Machado Assis e

Aluísio Azevedo. Mas, além desses, Antonio Candido cita Oswald de Andrade e Mário de Andrade como escritores raros no conjunto da produção do início do século XX, por dominarem o vocábulo sobre regiões “mais inexprimíveis”, ou seja, dar tratamento estético ao que é pensamento, ao se passa nos recônditos da mente. É depois desses escritores que surge Clarice com sua tentativa de adaptar a língua aos labirintos da mente, priorizando a duração do tempo interior em detrimento do tempo cronológico para dar conta das constantes análises que a protagonista do romance, Joana, faz de si e dos que a rodeiam, como na passagem a seguir que se refere à época em que a protagonista vivia com seus tios após a morte do pai:

O tio e a tia já estavam à mesa. Mas a quem deles ela diria: tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça? Nem a eles, nem a ninguém. Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? E ouvir: também não sei, como o professor respondera. [...] Sua tia retrucaria, surpresa: que coisas? E se chegasse a entender, certamente diria: são assim, assim e assim. Com quem Joanaalaria agora das coisas que existem com a naturalidade com que se fala das outras, das que estão apenas? (LISPECTOR, 1990, p. 73).

Observa-se que Joana faz uma reflexão sobre como falar de desejos e de sentimentos íntimos. Gostaria que fosse de maneira simples, do mesmo modo que se fala de outras situações da vida. Nota-se, ainda, que Joana não confia na tia para obter dela as respostas às suas inquietações: “Sua tia retrucaria, surpresa: que coisas? E se chegasse a entender, certamente diria: são assim, assim e assim.”. Ao supor que a tia lhe responderia com certa facilidade é indício, para Joana, de que a tia pertenceria ao grupo de pessoas ajustadas à moralidade estabelecida, portanto distante do mundo de descobertas e curiosidades de Joana.

Nessa passagem, as dúvidas da protagonista ocorrem no momento da refeição, o jantar, um tempo cronológico determinado, mas, além de suas dúvidas, os pensamentos de Joana referem-se a um acontecimento anterior, recordado no agora da reflexão, que é a resposta dada pelo professor a uma indagação feita por ela. O monólogo interior traz em sua instância temporal outra referência espaço-temporal, mais distante, de quando Joana encontrou-se com o professor. Talvez seja pelo emprego desses recursos para abordar o tempo psicológico que Antonio Candido manifeste surpresa diante de obra tão singular e teça elogios, embora termine o artigo dizendo que o livro de Clarice Lispector

não tem o estofado das grandes obras, mas permite-se “respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza” (CANDIDO, 1945, p. 102).

Considerando que os críticos aqui citados reconhecem que Clarice, em seu romance de estreia, conseguiu tratar da complexidade psicológica por meio de expressão adequada, nossa investigação pretende compreender de que maneira o romance – no que tange à voz enunciativa, ao processo de composição e ao modo como constrói as associações que sugerem a quebra da rotina – dá conta daquilo que Antonio Candido chama de “inexprimível”. A investigação não pretende analisar cada linha do romance, mas fazer apontamentos que revelem a aproximação de Clarice Lispector à atmosfera de grandeza da expressão literária. Para tanto, abordaremos os capítulos *O Pai*, *Um dia*, *O dia de Joana* e *Otávio*, que integram a primeira parte do romance *Perto do coração selvagem*.

## **A obra e o contexto**

*Perto do coração selvagem*, lançado em 1944, é um romance que destoa de outros romances da literatura da época que, marcados pela temática dos problemas regionalistas como a seca e a miséria, propõem o engajamento político-social da obra literária. Clarice, jovem escritora, inova a composição literária, quando propõe tratar da realidade psíquica em um modo diferente de representação. Para tratar de uma experiência de solidão e de vazio, por exemplo, o romance rejeita uma sequência cronológica e detalhada de fatos referentes à solidão, ao contrário, a sensação de solidão expressa-se pelas associações imprevisíveis, impulsionadas pela “causalidade psíquica”:

No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. Se desse um grito – imagino já sem lucidez – minha voz receberia eco igual e indiferente das paredes da terra. Sem viver coisas eu não encontrei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solidão branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas (LISPECTOR, 1990, p. 82).

Na tentativa de expressar o estar só no mundo e a falta de pertencimento, Joana recorre à imagem do eco para comprovar que só recebe o que reverbera nela mesma. Mas

essa imagem, a do eco, está associada ao que foi dito antes pela protagonista, a “solidão física”. A solidão, assim, em forma de matéria bruta, está mentalmente próxima “das paredes da terra” e das “montanhas fechadas”.

Para atender à representação do que se passa na mente de Joana, protagonista, segundo Schwarz, o romance é desprovido de estrutura definida:

Seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação. [...] A justaposição dos episódios passa a obedecer às conveniências do contraponto, ou, noutras ocasiões, ao arbítrio da associação, forma por assim dizer imprevisível da causalidade psíquica. O tempo inexistente como possibilidade de evolução [...] (SCHWARZ, 1965, p. 38).

O modo como a escritora articula a referência temporal diverge dos procedimentos dominantes na época do lançamento do romance. Diferentemente das narrativas em que o enredo obedece à relação temporal de causa e efeito, e a representação do pensamento se dá por meio do discurso indireto livre ou do monólogo interior ajustado ao enredo a fim de manter o encadeamento de fatos entre passado e futuro, em *Perto do coração selvagem* o ajuste se realiza em razão da causalidade psíquica, que instaura uma movimentação nas camadas temporais por meio das associações.

Representar literariamente o espaço-tempo da mente, como faz Clarice Lispector em seu romance de estreia, causa estranheza à crítica acostumada a autores como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, representantes do modelo *realista* no tratamento da matéria ficcional, em que o referente é direcionado à crítica social ou à perspectiva memorialista.<sup>2</sup>

Em *Perto do coração selvagem*, opera-se, como já foi dito, um ajuste de informações pela causalidade psíquica. Para representar o espaço-tempo dos pensamentos, instaura-se uma movimentação nas camadas temporais e desmantela-se a

---

<sup>2</sup> Chamamos de modelo *realista*, as representações que dão ao leitor a impressão de um contato direto com o mundo real, por meio do emprego de uma linguagem mais próxima do referencial. No Brasil, segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), os acontecimentos que abalaram a sociedade brasileira por volta de 1930, como a crise cafeeira e a pobreza no Nordeste, “condicionaram novos estilos marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento [...]” (p. 389).

lógica da linguagem da prosa por meio das associações, muitas vezes, inesperadas. A passagem a seguir refere-se a Joana criança, próxima do mar, em um momento em que toma consciência da morte do pai e da possibilidade de permanecer na casa dos tios:

O galinheiro tinha grades e tudo, seria a casa dela. E havia ainda a fazenda do tio, que ela apenas conhecia, mas onde passaria agora em diante as férias. Quantas coisas estava ganhando, hein? Afundou o rosto nas mãos. Oh, que medo, que medo. Mas não era só medo. Era assim como quem acaba uma coisa e diz: acabei professora. E a professora diz: espere sentada pelos outros. E a gente fica quieta esperando, como dentro de uma igreja. Uma igreja alta e sem dizer nada. Os santos finos e delicados. Quando a gente toca são frios. Frios e divinos (LISPECTOR, 1990, p. 51).

A sensação de desamparo acaba sendo associada à forma dos santos, que por serem finos e delicados não dizem nada, ou melhor, não despertam sensações acolhedoras e vibrantes. Para exprimir a falta de acolhimento sincero por parte dos que a rodeiam (os tios) e a sensação de desamparo em Joana menina, as características dos santos foram destacadas de forma paradoxal e sinestésica: “frios e divinos”. A linguagem, nesse momento, aproxima-se mais da poesia do que da estrutura da prosa. Além disso, a sucessão espaço-temporal é conduzida por associações inesperadas: do mar ao galinheiro, depois ao espaço da sala de aula e à igreja e, por fim, chega-se ao espaço intangível onde se mesclam sensação de medo e de inércia diante de coisas que, certamente, despertariam reações nas pessoas, mas em Joana, não.

Clarice Lispector dá forma a uma complicada teia psicológica em um momento em que se destacam as representações de problemas sociais brasileiros. Essa preferência pode ser explicada pela aproximação de Clarice da poesia metafísica de Augusto Frederico Schmidt e de obras de Cornélio Pena e Octávio de Faria por intermédio do amigo Lúcio Cardoso<sup>3</sup>. Segundo José Castello (2009), a escritora tinha vinte anos quando conheceu Lúcio e por meio dele passou a frequentar as rodas literárias do grupo de escritores conhecido como “grupo introspectivo”. Foi, também, o escritor Lúcio Cardoso quem sugeriu o título do romance *Perto do coração selvagem* à amiga. Pode-se

---

<sup>3</sup> Os escritores citados, Cornélio Pena, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso, pertencem aos romances de tensão interiorizada, conforme classificação de Alfredo Bosi na obra *História concisa da literatura brasileira* (1994, p. 392). Nesses romances, o herói subjetiva o conflito. Lúcio Cardoso, por exemplo, publicou romances de sondagem interior e de atmosfera sensorial já na década de 30. Augusto Frederico Schmidt escreveu poesia de inspiração bíblica com temas sobre a morte, a solidão e a angústia (BOSI, 1994, p. 457).

acrescentar que essa preferência de Clarice em explorar o *eu* interior soa melhor como subversão às tendências da época do lançamento de seu romance de estreia.

Outro dado relevante, que se soma à ideia dos motivos que levaram Clarice a uma escritura que constrói a realidade psíquica, é o fato de a escritora ter lido, ainda jovem, textos de Katherine Mansfield, que publicou sua primeira coleção de contos em 1911 e, em 1920, sua famosa coletânea *Bliss* traduzida por Érico Veríssimo em 1940 sob o título *Felicidade* (GONÇALVES, 2012, p. 192). Segundo o crítico Aguinaldo Gonçalves, embora Clarice Lispector tivesse estilo singular e independente, encontra-se em sua obra desde o “instante inicial de escritora” marcas da escritora neozelandesa:

Apesar de total independência de estilo, não se pode negar as marcas de Katherine Mansfield em Clarice Lispector. Correspondem a uma infinidade profunda, tanto estilística como psicológica e moral. Haurida no momento em que ela descobria em si mesma o dom da criação e a capacidade de lidar com um mundo imaginário, não marcou apenas seu instante inicial de escritora, como a acompanhou a vida inteira. Em ambas há uma espécie de identidade do olhar: um olhar deslumbrado e pronto para enxergar as coisas miúdas ou quase imperceptíveis, a subterrânea fervilhação da vida cotidiana, e captar o segredo das paisagens e o mistério engasgado nas criaturas aparentemente banais [...] Na biblioteca de Clarice Lispector figurava *Felicidade*, o *Bliss* de Katherine Mansfield traduzido por Érico Veríssimo, com sinais de assídua leitura (GONÇALVES, 2012, p. 197).

O crítico ressalta, ainda, que nos romances de Clarice há o êxtase exaltado por Katherine, não no sentido de influência, “mas de convergência de espírito das duas escritoras” (GONÇALVES, 2012, p. 198). Influência ou “convergência de espírito”, o que se destaca é o olhar de Clarice para as coisas imperceptíveis, talvez aquilo a que Antonio Candido tenha se referido em seu artigo como “o inexprimível”.

Para dar forma ao inexprimível, ao que se passa nos processos mentais da protagonista e das outras personagens, Clarice inovou na apresentação dos fatos que, estilhaçados no tempo da memória, só são revelados na fábula, pinçando-os. Só depois de se pinçar os fatos e com eles compor um mosaico, tomamos conhecimento que, na infância, Joana vive com o pai, manifestando medo da mãe morta; após a morte do pai, vai morar com os tios, mas a tia a vê como menina estranha e sente-se insegura com a presença de Joana que, por isso, vai para um internato. Apaixona-se por um professor

casado a quem a protagonista recorre em seus momentos de dúvidas e aflições. Mais tarde, casa-se com Otávio, que acaba retornando para um antigo relacionamento anterior a Joana. Quando descobre que a amante do marido está grávida, pensa em engravidar, mas desiste; aproxima-se de outro homem, que desaparece, separa-se de Otávio, e vai em busca de si mesma em uma viagem.

Como a ordem de apresentação dos fatos não segue a linearidade e os fatos que compõem a fábula estão estilhaçados em episódios que tratam de um passado mais recente (lembranças da vida de casada de Joana) e de um passado mais distante (infância e juventude de Joana), os nexos de causalidade são menos explícitos, pois atendem as contingências das associações psíquicas, que não necessitam seguir a ordem da linearidade. O primeiro capítulo, por exemplo, conta sobre um momento de Joana criança ao lado do pai, que trabalha na máquina de escrever. O segundo capítulo, sem nenhuma explicação de causa, revela Joana casada, relembrando microexperiências da sua infância ou relembrando momentos de sua vida de casada em algum momento de passado distante até chegar à referência a um passado mais próximo em que, rapidamente, alude à crise de seu casamento. Essas lembranças são intercaladas pelas constantes reflexões da protagonista em formas diversas (monólogo interior, fluxo de consciência e descrições do narrador onisciente):

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.  
O que seria então daquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência [...]  
Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria dessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma [...]  
Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. [...] ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada pela tia morta. [...] a bondade me dá ânsias de vomitar. [...]  
[...] É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto – refletia. [...] E o dia em que chorei? – havia certo desejo de mentir também – estudava matemática e... [...] Mas sobretudo donde vem essa certeza de estar vivendo? Não, não passo bem... [...]  
Nada escapa à perfeição das coisas, é essa a história de tudo. Mas isso não explica por que eu me emociono quando Otávio tosse e põe a mão no peito, assim. Ou senão quando fuma, e a cinza cai no seu bigode, sem que ele note. [...] Todavia a sua vida fora um erro, ela era fútil. [...]  
Sonhos esgarçados, inícios de visões. Otávio vivendo no outro quarto. [...] (LISPECTOR, 1990, p. 25-32).



Podemos ver que os fatos são ilhotas no caminho dos pensamentos da protagonista. Não sabemos a idade de Joana nem como conheceu Otávio, seu marido.

O enredo, também, é inovador ao revelar a interiorização da personagem feminina, que desde a infância demonstra ânsia em se conhecer, em experimentar novas sensações, em descobrir respostas para temas sobre os quais poucos falam e, ainda, em compreender o porquê de as outras personagens serem diferentes dela. Seus questionamentos desestabilizam certezas, como podemos ler nos capítulos iniciais de *Um Dia*:

O fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio do recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

– E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. – Pausa – as árvores mexeram no quintal, um dia de verão. – Escrevam em resumo essa história para a próxima aula.

Ainda mergulhados no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.

–O que é que se consegue quando se fica feliz? sua voz era uma seta clara e fina. [...] – Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

– Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? – repetiu a menina com obstinação (LISPECTOR, 1990, p. 37-8).

A reação de Joana desconcerta o mundo adulto. Um mundo previsível, acomodado e de aparente segurança, não convence Joana. Preocupada em descobrir o sentido de uma sensação, faz uma pergunta perturbadora à professora. Seu comportamento destoava do modo das outras crianças, que parecem ter saboreado e aprovado a visão romântica de felicidade na história contada pela mestra (“as bocas satisfeitas”). São situações em que a protagonista recusa-se a se integrar a uma ordem alienante e sua recusa implica no desconcerto do outro.

### **Exprimindo o inexprimível**

Para tratar de outros modos de desestabilização no tratamento da realidade, recorreremos à posição do narrador em algumas passagens da primeira parte de *Perto do coração selvagem*.

Logo no primeiro capítulo, *O pai*, deparamo-nos com a situação inicial apresentada por uma voz narrativa, que parece ser da própria protagonista (Joana criança), pela intimidade na revelação da realidade que a cerca:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1990, p. 19).

A seleção vocabular e as onomatopeias simulam imagens percebidas pelo universo infantil: “A máquina do papai batia tac-tac-... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira.”. O adjunto adnominal “do papai” aproxima o narrador do que é narrado, pela identificação da relação de posse somada ao tom carinhoso do substantivo “papai”. Essa leitura da situação inicial da narrativa vai se confirmando pela escolha das onomatopeias e pelo recurso de repetições de palavras como “roupa-roupa-roupa”. Mas, nesta passagem do fragmento, entre os elementos materiais apontados, surge uma referência que causa estranhamento à composição: “Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha a escuta, grande, cor-de-rosa e morta.” Podemos entender a referência à orelha “morta” como uma tentativa de demonstrar a falta de atenção do pai a Joana, um índice da solidão, que a acompanhará em outros momentos de sua vida. A adjetivação que configura o índice de solidão destoa do que é próprio à percepção infantil. Além disso, outro recurso colabora para o rompimento da percepção de que a voz narrativa está ligada ao universo infantil: a leitura do segundo parágrafo iniciado pelo verbo no gerúndio “*Encostando* a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho [...]” (LISPECTOR, 1990, p. 19). Neste momento distancia-se o narrador do objeto narrado. Não é a protagonista que conta. E é por meio da mudança do ponto de vista que confirmamos que a personagem é feminina (uma menina) quando o narrador onisciente revela “[...] gemeu baixinho *cansada* [...] nada acontecia se *ela* continuava a esperar...” (LISPECTOR, 1990, p. 20) (grifo nosso).

O narrador em terceira pessoa aproxima-se de tal modo da perspectiva da protagonista que acaba quase se fundindo a ela para tentar representar o modo como a menina percebe o ambiente e as pessoas que estão ao redor dela. Essa proposta

enunciativa de fusão entre pontos de vista (do narrador e da protagonista) é explicada por Benedito Nunes que identifica o papel da protagonista como aquele que

excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é origem e limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que *condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica*, isto é, *como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa*. Em suma, a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem (NUNES, 1995, p. 28-9).

Se em um primeiro momento tem-se a impressão de estarmos diante de uma narrativa em primeira pessoa, em seguida nos deparamos com um narrador que não participa da diegese, dá passagem ao discurso direto da personagem, para, logo após, revelar-se como narrador onisciente e dar passagem ao discurso indireto livre:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa. Não, não. [...]  
Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. [...].  
Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. “Oi, oi, oi...”, gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingo do tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraíndo-se com um movimento [...] (LISPECTOR, 1990, p. 19-20).

Nesse mesmo capítulo, repete-se a alternância do ponto de vista do narrador. Se observarmos a passagem em que o narrador apresenta-nos as ações infantis de Joana: “Ela se afasta fazendo trancinha nos cabelos escorridos” (LISPECTOR, 1990, p. 23), o narrador, em seguida, dá voz à personagem sem, contudo, usar nenhum registro ou anotação, apenas finaliza a cantiguinha da menina com o verbo de elocução: “Nunca nunca nunca sim sim, *canta* baixinho.” (p. 23) (grifo nosso). Em seguida, em discurso indireto livre, revela-nos uma reflexão da menina Joana acerca do casamento e da posição da mulher nessa instituição: “Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher? [...]” (p. 23). Um

pouco mais a frente, finalizando o capítulo, temos a mesma expressão “Nunca nunca sim sim” sem o verbo de elocução, dando a entender que estamos, agora, inteiros no pensamento da menina Joana sem qualquer intervenção do narrador. Mas, antes do encerramento do capítulo, o foco narrativo retoma o posicionamento de narrador em terceira pessoa, que se confunde com a perspectiva da protagonista, para, em seguida, focar as preocupações do pai de Joana. Para tanto, utiliza-se o discurso indireto livre:

Nunca nunca sim sim. Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca de velha, mas vinha quilo apertando seu coração como o barulho do bonde; [...] O pai medita um instante. Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. *Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?* (LISPECTOR, 1990, p. 23-4) (grifo nosso).

Segundo Benedito Nunes, o capítulo de que tratamos, *O pai*, é autônomo por ser um episódio, “que remete ao passado da personagem, fixando instantâneos” da infância de Joana (1995, p. 22). Já, o capítulo seguinte, *O dia de Joana*, muda de registro, “pois focaliza o livre curso das ideias da protagonista a esmiuçar os próprios sentimentos e lembranças” (1995, p. 22), mas liga-se ao capítulo anterior por relação temporal de aspecto durativo (“A máquina do papai *batia* tac-tac..., “A certeza de que dou para o mal, *pensava* Joana”). Mas, quanto a uma continuidade linear de eventos, isto não ocorre. Se o primeiro capítulo fixa um momento da infância de Joana, o segundo nos remete a outro tempo da história: Joana casada, imersa em suas reflexões e com o marido ausente:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.  
O que seria então daquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...]  
Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria dessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma [...]  
(LISPECTOR, 1990, p. 25).

Após o narrador externar o pensamento de Joana “A certeza de que dou para o mal...” dá-se início ao monólogo interior em que a personagem certifica-se, com satisfação, de que as sensações de força e violência de fera são parte dela:

O que seria então daquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal [...] (LISPECTOR, 1990, p. 25).

Mas o monólogo interior perde força dramática, o narrador onisciente fica perceptível e o ritmo da narração muda. A consciência de que o mal dá prazer a Joana direciona a personagem à lembrança de Otávio, o marido, que “... possivelmente a desconheceria nessa ideia.” (p. 25). O marido é o elo com o presente e a realidade, mas é afastado porque o esforço em tentar lembrar da figura do marido não se concretiza; ao contrário, sua ausência libera as divagações de Joana que volta “a viver o fio da infância” (p. 25). E quando retoma o fio das primeiras considerações sobre a força animal que a atrai, dúvidas assaltam-na e seus receios sobre este desejo (viver a irracionalidade da fera) levam-na a constatar que, se ainda há alguma dúvida para não vivenciar totalmente as características mais primitivas, se há receio em não domesticar “seu animal solto”, é porque ainda quer agradar, mas agradar agride sua natureza. O que perturba Joana é perceber que no íntimo de seu ser há um desejo encoberto em ser amada por alguém diferente de sua natureza (a tia morta). Um ser que, de certa maneira, representa o lugar alienante da mulher na sociedade, um avesso de Joana: “No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta” (LISPECTOR, 1990, p. 26).

Trava-se, então, um embate entre o desejo de viver os apelos de fera (e, possivelmente, questionar seu lugar de mulher enquanto papel social) e a possibilidade de viver de acordo com tudo o que a tia representa e ela rejeita. Essas preocupações são apresentadas na forma de monólogo interior, por meio do qual descobrimos que Joana acaba rejeitando a lembrança da tia morta. Para dar conta da sensação de asco a um modo de viver, o enunciado recorre a uma sequência de sensações expressas em imagens insólitas ou em metáforas como “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo [...] Refrescam-na (a carne) de quando em quando [...] para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.” (LISPECTOR, 1990, p. 26). Mas, novamente, o ritmo intenso do monólogo interior desacelera, o narrador retoma a narração

onisciente e adentra outra camada de memória, um passado um pouco mais distante da vida de Joana, que foi ativado pela imagem da “carne crua”. A referência no passado é, agora, a “tia ainda viva” (p. 26). Em algum momento em que a tia estava viva e Joana jovem e solteira, o narrador descreve, por meio do olhar da protagonista, “um homem guloso comendo”. Esse momento funciona como tentativa de Joana confirmar, espelhada em comportamento alheio, no exterior, algo que lembre “o mal” ou “o animal solto” que há nela:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade (LISPECTOR, 1990, p. 26).

A cena<sup>4</sup> procura associar as sensações íntimas de Joana a um acontecimento exterior a ela, irmanando-a a outro ser que, como ela, rompe com os comportamentos estabelecidos como sociais. Assim, somos posicionados diante de um *quadro*, a do “homem guloso comendo”. E é por meio do olhar da protagonista que podemos apreciar metonimicamente o *quadro*. As primeiras observações são para olhos “arregalados, brilhantes, estúpidos” que, conforme avaliação de Joana, é para “não perder o menor gosto do alimento”. Finalizada essa referência sinestésica, a próxima parte enquadrada sob o olhar da menina são as mãos que, por falta de adjetivo capaz de exprimir a sensação diante desta parte do corpo, repete-se o substantivo (“E as mãos, as mãos”), cujo efeito conota repulsa como se fosse algo monstruoso e parece ser, porque, em seguida, o horror indiciado pela repetição de “mãos” seleciona uma imagem: uma das mãos está “segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta”, que adquire traços

---

<sup>4</sup> Percy Lubbock em *A técnica da ficção* estabelece a distinção entre *cena* e *panorama* (ou sumário). Na *cena* o narrador apresenta fatos específicos que ocorrem numa mesma sequência temporal e, no *panorama*, o autor concentra acontecimentos de tempos mais longos em uma narrativa curta (LUBBOCK apud CARVALHO, 2012, p. 24).

humanos, alguns depreciativos: “vivíssima, irônica, imoral”. A outra mão adquire vida própria: crispa a toalha, arranha-a, está nervosa para comer outro “bocado” de carne. Por fim, o olhar de Joana dirige-se para as pernas que sob a mesa “dançam” violentamente uma “música do diabo”. Nesse momento há uma pausa marcada pelos pontos suspensivos, como se o olhar procurasse algo que estivesse faltando para completar o *quadro* observado pela protagonista. Mas o breve momento é substituído pela análise da cor do ser: lábios e base do nariz avermelhados, cor pálida e azulada abaixo dos olhos, que, agora, estão miúdos.

Nessa cena, Clarice estabelece uma relação entre literatura e pintura ao empregar procedimentos do expressionismo<sup>5</sup> para expressar sentimentos. Observa-se que a apresentação do objeto apreciado é determinada por fatores subjetivos. A intensificação na metonímia dá conta das sensações de Joana que, dividida entre sua essência instintiva e seu comportamento social de aparências, busca uma imagem que, composta sensorialmente, parece esclarecer como é a força de fera que ela acredita trazer dentro de si, a força do mal revelada no seu pensamento na abertura do segundo capítulo. Homem e animal não se diferenciam. Segundo Benedito Nunes, as personagens de Clarice, a exemplo de Joana, descobrem as forças interiores da existência e se inquietam procurando sua afirmação em um esquema sociocultural que oculta a verdadeira identidade pessoal de cada ser. A protagonista encontra-se, então, nessa cena, diante de um dilema: retrair sua natureza ou deixá-la “impor-se como força dominante, primitiva e caótica.” (NUNES, 1976, p. 116).

Arnaldo Franco Junior esclarece que o “narrador clariciano é uma instância complexa, de múltiplas perspectivas...” (2011, p. 98) e frequentemente se identifica “com a perspectiva das personagens protagonistas”, mas pode romper, “em algum momento, com essa adesão para, à distância, avaliar criticamente a personagem e seus valores...”

---

<sup>5</sup> O expressionismo é uma manifestação estética e ideológica alemã do início do século XX que tem como fio condutor a pintura, priorizando a forma significativa por meio de cores, delineamentos e ritmos que aproximam a representação da caricatura. Para a linguagem expressionista, sobressaem-se as questões da imagem, entendida como uma verdade interior que se expressa por meio da linha ou da cor e não pela projeção da realidade. Van Gogh, por exemplo, usava cores fortes contrastantes (verde-escuro como fundo de planos alaranjados) para causar tensões psíquicas e visuais; uma dissonância visual capaz de transmitir a condição humana. A poesia, também buscando a realização da imagem, seleciona para sua composição as metáforas, os epítetos insólitos e as sinestésias realizadas pelos adjetivos concretos. Veja-se sobre o expressionismo os ensaios *O expressionismo na pintura* de Alice Brill e *A estética expressionista na pintura e na literatura* de Aguinaldo José Gonçalves.

(FRANCO JUNIOR, 2011, p. 98). No caso de *Perto do coração selvagem*, essa explicação ajusta-se aos procedimentos discursivos do romance, pois é possível identificar o narrador de múltiplas perspectivas na passagem analisada. Porém o narrador desse romance traz outra característica singular para sua época de estreia: embora o narrador se identifique com Joana, incorporando a perspectiva da protagonista em sua focalização, também incorpora a perspectiva de Otávio para, assim, revelar-nos sua atração reprimida pela prima, seu medo e sua covardia. Ao adotar esse procedimento, revelar os pensamentos do marido de Joana, em algumas passagens do capítulo *Otávio*, só reforça Joana como o centro das percepções, acentuando as características da personagem em não se deixar subjugar pelo meio, revelando-a como a instância crítica que discute o lugar da mulher na relação matrimonial. A todos ela desconcerta com sua coragem de questionar. Ao contrário de Otávio, que teme e foge de seu lado mais primitivo:

E depois? – pensou. Fechar os olhos e ouvir a minha própria que se escoia vagarosa e turva como um rio barrento. A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam. O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra (LISPECTOR, 1990, p. 97).

Joana, ao contrário, despreza o sentimento morno, dava-lhe náusea. Otávio, na passagem, se condena pelo desejo que tem pela prima solteirona e ao desejar-lhe a morte deixa aflorar um sentimento de culpa, que nega.

Clarice, rompendo com o modelo das narrativas de seu tempo, propõe a representação de estados mentais em diferentes perspectivas. Assim como a proposta de “desrealização”<sup>6</sup> na expressão pictórica rompe com a perspectiva na reprodução da realidade, no romance procura-se a superação da perspectiva tradicional, quebrando o senso comum de um plano narrativo com focalização centrada em uma personagem. No romance de Clarice, quando a focalização é desviada para Otávio, revela as angústias do ser-homem, inferior a Joana, ou melhor, inferior à força feminina. O pensamento da personagem masculina, em longa série de monólogos interiores, tece reflexões acerca de

---

<sup>6</sup> A palavra “desrealização” de Anatol Rosenfeld (1969, p. 74) aplica-se à pintura para designar o procedimento estético que nega a cópia da realidade empírica. O fenômeno da desrealização estendido ao romance corresponde a modificações na sucessão temporal em que se desfaz a ordem cronológica para fundir passado, presente e futuro. O tempo-espaço é entendido como forma relativa e subjetiva de nossa consciência.



música e matéria, vida e morte, e covardia. Mas quando o monólogo interior é interrompido e o narrador onisciente assume a revelação de fatos ligados a Otávio tomamos conhecimento que ficara aos cuidados de uma prima muito mais velha, por quem sentia atração, e sempre lembrada pelas notas tiradas no piano e pelos “cabelos grisalhos em trança”. As referências temporais são de antes de seu relacionamento com Joana.

Essa complexa teia espaço-temporal vem alternada pelos conflitos de Otávio provindos de sua insegurança em aceitar seu lado primitivo, quando, por exemplo, deseja a morte da prima por ela ter sobre ele uma espécie de subjugação. Mas uma outra perspectiva soma-se a essa teia, a de Lídia, revelando que é uma mulher submissa e talvez, por isso, Otávio, confuso pela insubmissão de Joana, tenha retornado a Lídia, para poder exercer seu poder de mando

Vagamente ela [Lídia] achou que deveria concordar e silenciou. Otávio, Otávio. Tão mais fácil falar com as outras criaturas. Se não o quisesse tanto, como seria difícil suportar toda aquela incompreensão da parte dele. [...]

Amava Otávio desde o momento em que ele a quisera, desde pequenos, sob o olhar alegre da prima. [...] Mesmo quando ele a feria, ela se refugiava nele contra ele. Ela era tão fraca (LISPECTOR, 1990, p. 102).

### **Na arquitetura da expressão, a busca de identidade**

Clarice Lispector em seu romance de estreia consegue dar expressão ao complexo e estranho universo dos pensamentos, inovando a forma de representação dos sentimentos humanos. Embora o narrador selecione Joana para direcionar a perspectiva da enunciação, acaba rompendo com essa perspectiva, quando sonda a vida subjetiva de personagens como Otávio e Lídia. Além disso, o narrador quando dá passagem ao monólogo interior das personagens, atualiza as camadas temporais que se referem a Joana, perscrutando zonas obscuras das sensações num entrelaçamento vertiginoso do tempo. O procedimento também adotado para a personagem Otávio e Lídia, porém em grau menor, é um contraponto para evidenciar a personalidade decidida de Joana na busca do autoconhecimento. A protagonista não teme romper as convenções sociais impostas às mulheres de seu tempo. Diferente de Lídia, não depende do homem para buscar e compreender sua identidade social.

A sondagem de estados da consciência em *Perto do coração selvagem* revelam a inquietude de Joana diante do estabelecido. Quando criança incomoda-se com o “nada” da rotina e com o que lhe é imposto sem explicações; Joana adolescente, em formação, estabelece a tia como modelo de rejeição, para a busca de sua identidade. Para se diferenciar dessa imagem de mulher (a tia), que Joana nega para si, o foco narrativo busca imagens muitas vezes insólitas para representá-la como um ser destoante no universo do comportamento adulto. Nessa busca da identidade que precisa do outro para se conhecer e se firmar, o foco narrativo é o recurso utilizado para deixar evidente o seguinte propósito: a luta de Joana para se descobrir, se sentir plena como ser feminino e talvez ficar em paz consigo mesma.

A escritora Clarice Lispector põe em discussão a construção narrativa que intenta dar expressão ao fluxo mental. Arquitetura de difícil confecção que Clarice Lispector consegue manejar com maestria, sendo, por isto, recebida com espanto pela crítica.

## Referências

BOSI, Alfredo. *Tendências contemporâneas*. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 383-497.

BRILL, Alice. *O expressionismo na pintura*. In: GUINSBURG, Jaco. (org). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, s.d. p. 389-481.

CANDIDO, Antonio. *Uma tentativa de renovação*. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 93-102.

CASTELLO, Josué. *Clarice Lispector – Infelicidade inspiradora*. BRAVO!. São Paulo, Nov. 2009. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/clarice-lispector-infelicidade-inspiradora>>. Acesso em: 22 set. 2013.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Operadores de leitura na narrativa*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

GONÇALVES, Aguinaldo. *O êxtase da forma e as formas do êxtase*. *Revista usp, Caminhos do desenvolvimento*, São Paulo, n. 93, p. 188-99, mar.-mai. 2012.

\_\_\_\_\_. *A estética expressionista na pintura e na literatura*. In: GUINSBURG, Jaco. (org). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, s.d. p. 679-720.

GOTLIB, Nadia Battella. *Um fio de voz: histórias de Clarice*. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Florianópolis: UFSC, 1997. p. 161-95. Ed. crítica coordenada por Benedito Nunes.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 14 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981. v. II. p. 27-32.

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

\_\_\_\_\_. *A estrutura dos personagens*. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 113-9.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: \_\_\_\_\_. *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.

SCHWARZ, Robert. *Perto do coração selvagem*. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965. p. 37-41.

### **Obras consultadas**

ARAÚJO, Ana. Lúcia Moreira Rios Coimbra de. *Proximidades vividas e recusadas: subjetividades femininas em Perto do coração selvagem*. Cascavel: UNIOESTE, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2010. Disponível em: <[http://cac.php.unioeste.br/pos/media/File/letras/ana\\_lucia.pdf](http://cac.php.unioeste.br/pos/media/File/letras/ana_lucia.pdf)>. Acesso em: 26 jul. 2013.

BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade no romance*. In: PROENÇA FILHO, Domício. (org.). *Livro do seminário da literatura brasileira*. São Paulo: LR Editores Ltda, 1983. p. 21-42.

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

DUBE, Wolf Dieter. *O expressionismo*. Traduzido por Ana Isabel Mendoza Y Arruda. São Paulo: Ed. da USP, 1976.

FOSTER, Edward Morgan. *A estória*. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 18-24.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *A identidade feminina em Clarice Lispector: tradição X descentramento*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 2, n. 44, p. 33-46, jul.-dez. 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. *O romance de tempo psicológico*. In: \_\_\_\_\_. *A criação literária*. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 202-26.

**ASPECTS OF DEREALIZATION – STUDY OF THE  
REPRESENTATION OF THOUGHT IN *PERTO DO CORAÇÃO  
SELVAGEM (NEAR TO THE WILD HEART)***

**ABSTRACT**

Clarice Lispector published *Near to the wild heart* in 1943, causing a huge stir among critics. Of the assessments, we highlight Antonio Candido's for whom the writer has achieved something that few Brazilian writers had achieved that is to make language an instrument of reflection and discovery of the innermost feelings of human beings through associations different from usual, managing, therefore, with a particular way of language work, to give artistic dimension to demonstrations of thought in writing. Based on these considerations, our job is to try to identify, in some passages of the first part of the novel, how the expression of the emotions of the character Joana is configured.

**Keywords:** enunciation, narrative focus, interior monologue.

Recebido em 22/04/2014.

Aprovado em 30/07/2014.