

CLARICE LISPECTOR E "PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM"  
- UM CASO DE "BILDUNGSROMAN" FEMINISTA

Lélia Almeida\*

INTRODUÇÃO

O texto de Clarice Lispector "Perto do Coração Selvagem" tem sido comparado com certa frequência ao texto "O Retrato do Artista quando Jovem" de James Joyce. O ponto de união entre os textos tem sido, como aponta a crítica, a epígrafe que abre o texto de Lispector, retirada do texto de Joyce: "Ele estava só, Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida".

Sabemos, modernamente, através do procedimento comparativo, que as epígrafes e demais pistas de um texto não são gratuitas nem inocentes. É desta maneira que, além da epígrafe inicial, vamos encontrar outros pontos em comum entre os dois textos, como por exemplo, o capítulo "...o banho..." em Lispector e o episódio da menina-pássaro em Joyce, como dois momentos epifânicos, como bem aponta Olga de Sá.

O texto de James Joyce tem sido considerado como exemplar do "Bildungsroman" tradicional. Se o tratamento comparativo entre o texto de Joyce e o de Lispector procede em alguns pontos importantes, por mera oposição e lógica teríamos que o texto "Perto do Coração Selvagem" seria um representante típico do que se convencionou chamar de "Bildungsroman" Feminino. O sentido de fracasso, entretanto, inerente ao chamado Bildungsroman Feminino, não condiz com a trajetória da protagonista de Lispector e, por isso, não o adotamos.

Tendo em vista o caráter transgressor, "estranho" e subversivo da obra de Lispector, percebemos que também neste ponto ela se mantém numa situação não convencional ou tradicional. E partimos assim em busca de uma nomenclatura mais adequada, mais correta também: "Perto do Coração Selvagem" de Lispector é um exemplo fundador e importantíssimo do "Bildungsroman" Feminista no Brasil.

*\*Professora do Departamento de Letras das Faculdades Integradas de Santa Cruz do Sul.*

SIGNO, Santa Cruz do Sul, 16(23):27-46, set.1991.

Algumas considerações sobre o texto de Joyce:

"O Retrato do Artista Quando Jovem", de James Joyce, divide-se em cinco partes bem delimitadas, correspondendo cada uma a um estágio da vida do protagonista. Este procedimento marca de forma característica o gênero "Bildungsroman" como típico e tradicional. A definição canônica nos é dada, no início deste século, por Wilhelm Dilthey: "A regulated development within the life of the individual is observed, each of its stages has its own intrinsic value and is at the same time the basic for a higher stage. The dissonances and conflicts of life appear as the necessary growth points through which the individual must pass on the way to maturity and harmony". (Aizenberg, 540).

Os termos "Bildungsroman" e Romance de Formação ou de Aprendizagem se equivalem. Eloã Rühl, em sua "História da Literatura Alemã", ao citar o clássico "Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister" de Goethe, diz que "como o próprio título indica, nele são narrados os anos de aprendizagem de um jovem, o desenvolvimento de sua personalidade. Essa obra, exemplar em seu gênero, vai influenciar o "romance de formação" até o século XX". (Rühl, 35). Para Massaud Moisés, em seu "Dicionário de Termos Literários", o verbete "Bildungsroman" diz: "Alemão, Bildung, formação, Roman, romance. Francês: roman de formation. Português: romance de formação. Também se pode empregar como sinônimo, o termo alemão "Erziehungsroman" (Erziehung, educação, Roman, romance). Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade. Considera-se o pioneiro nessa matéria o "Agathon" (1766), de Wieland, e o ponto mais alto o "Wilhelm Meister" (1795-1796) de Goethe". (Moisés, 63). Ainda para Massaud Moisés, no Brasil as obras representativas do gênero seriam "O Ateneu" de Raul Pompéia, "Amar, Verbo Intransitivo" de Mário de Andrade e os romances do "ciclo do açúcar" de José Lins do Rego.

Já, inicialmente, temos, no texto de Joyce, três aspectos que podemos ressaltar como típicos do Bildungsroman tradicional e aos quais voltaremos ao longo do trabalho: o herói é "um indivíduo" que vai crescer e amadurecer e, em que, pesem as agruras da existência, terá êxito e final feliz na sua empresa.

O primeiro capítulo de "O Retrato..." tece considerações em torno da casa paterna de Estevão Dedalus, do mundo da sua infância e dos sentimentos infantis que permeiam seu

crescimento nesta época. A separação da casa paterna e a ida de Estevão interno para o Colégio são mostradas através da alternância das cenas colegiais com as cenas domésticas da casa, do lar. Esta alternância determina o contraste de sentimentos e sensações relativos ao mundo da casa e ao mundo da rua. Neste capítulo, a cena de Estevão sendo castigado injustamente pelo Padre Dolan (o episódio dos óculos quebrados) define os sentimentos infantis de medo, insegurança, culpa, desamparo, obediência, etc. E também é neste primeiro capítulo, dito, logo de saída, que o protagonista tem uma origem, saiu de algum lugar e que, portanto, é alguém. Ele é nomeado, situado, localizado: "Virou a aba da geografia e olhou o que tinha escrito, ele próprio, do lado de dentro: o seu nome e onde estava: Estevão Dedalus, Classe elementar, Colégio de Clongowes Wood, Sallins, Condado de Kiildare, Irlanda, Europa, Mundo, Universo. Isso com a sua caligrafia; e Fleming, certa noite, para ganhar um feijão, tinha escrito na página oposta:

Estevão Dedalus é o meu nome,  
Irlanda é o meu país.

Em Clongowes tenho a minha residência,

Mas só no céu espero ser feliz." (17, 18).

Aqui também a forte presença religiosa que legitima a identidade protagonista e reforça os sentimentos de temor e disciplina, exacerbados na infância.

Seguindo a trajetória de Dedalus, o segundo capítulo mostra o protagonista em contato com uma realidade mais crua que a do mundo infantil: a consciência das dificuldades financeiras da família, o mundo adolescente, o confronto aberto e ousado com os colegas e o despertar da sexualidade. É neste mundo que ele é incitado a ser um cavalheiro e todos os atributos que o caracterizam, tipificação esta do herói tradicional: "Enquanto o seu espírito tinha estado a perseguir inatingíveis fantasmas disso só lhe advindo irresolução, ouvia à sua volta as vozes constantes de seu pai e de seus mestres, concitando-o a ser um cavalheiro acima de todas as coisas, concitando-o a ser, acima de tudo, um católico. Verdade era que essas vozes soavam falso, agora em seus ouvidos. Quando o ginásio fora aberto, ouvira uma outra voz concitá-lo a ser forte, varonil e sadio, e quando o movimento de renascimento nacional começara a se sentir no colégio; ainda outra voz o tinha conclamado a ser sincero para o seu país e a ajudar a levantar a sua língua e sua tradição". (83) Aqui os ideais para servir o Estado, a Pátria, a Religião, são claros quanto às exigências feitas pela sociedade a Estevão Dedalus. Ele, porém, duvida destas vozes, não crê nelas e, aqui, acena para o seu destino: "Dera ouvidos a tais vozes apenas por

pouco tempo e, no entanto, só era feliz quando estava longe delas, muito distante de seu apelo, sozinho ou na companhia da camaradas fantasmiais." (84). O destino de Dedalus é seguir sozinho sua trajetória de artífice, de artista. Aqui ele já se apresenta como alguém à margem do mundo das vozes que o conclamam. Sua voz será solitária. A idéia do herói homem, varão, que tem uma origem e uma missão a cumprir, típica do Bildungsroman tradicional se repete também neste capítulo num diálogo entre Estevão e o pai, quando este diz ao filho da importância de pais e filhos serem amigos, dividirem experiências e lembra da sua juventude: "Mas éramos cavalheiros, Estevão, - pelo menos espero que o tenhamos sido - e, além disso, honestos irlandeses do bom sangue". (91). A idéia de consangüinidade que garante a legitimidade e a continuidade do herdeiro da família patriarcal e a manutenção dos valores viris do Estado e da Igreja. Isto o que é exigido de Dedalus; este o ambiente onde vai-se forjando o artista. Insatisfeito e descrente deste mundo, vê-se como alguém que não condiz com esta alegria pobre, com esta felicidade para ele sem sentido: "Estevão observava os três copos serem erguidos do balcão à medida que seu pai e seus dois camaradões bebiam à memória do passado". Um abismo de felicidade ou de temperamento separava-o deles. O seu espírito parecia muito mais velho do que o deles; brilhava glacialmente sobre as disputas, venturas e saudades deles como uma lua sobre uma terra jovem." Vida alguma, e nem mesmo mocidade tumultuava dentro dele como tumultuara dentro deles. Nem havia conhecido o prazer da camaradagem com outros nem o vigor duma saúde masculina rude; nem mesmo amor filial." Nada tumultuava dentro da sua alma a não ser uma cobiga fria, cruel e sem amor." A sua infância estava morta, ou perdida; e com ela, a sua alma já agora incapaz de alegrias simples." Ele estava sendo impelido rumo à vida como o disco estéril da lua", (94-5). Mas, neste mesmo capítulo o artista é anunciado, seu caminho é iniciado: "O que queria era encontrar no mundo real a imagem sem substância que a sua alma tão constantemente baralhava. Não sabia onde a descobriria, nem como; mas um pressentimento o advertia sempre que essa imagem, sem nenhum ato aparente seu, lhe viria ao encontro. Haviam de se encontrar sem alvoroço, como se já se conhecessem um ao outro e tivessem marcado uma entrevista talvez num daqueles portões ou noutra lugar mais secreto. Estariam sós, cercados pela treva e pelo silêncio; e nesse momento de suprema ternura ele seria transfigurado. Dissolver-se-ia dentro de qualquer coisa impalpável, sob os olhos dela. E depois então, num momento, se transfiguraria. Prostração, timidez e inexperiência abandoná-lo-iam nesse mágico momento." (66).

No capítulo terceiro, embora Dedalus tenha consciência do seu destino singular e solitário, da necessidade vital da experiência: "era a sua própria alma a caminho da experiência, desdobrando-se pecado após pecado, abrindo muito o fardo de fogo de suas estrelas a arderem e o fechamento sobre si mesmo, enlanguescendo devagar, apagando suas próprias luzes e fogos." (102), o envolvimento com o mundo profano deixa marcas de susto e violência. É no episódio do Retiro onde toma consciência do pecado como algo absoluto a partir de suas terríveis e culposas experiências, e vive a redenção através da confissão e da posterior negação do corpo, do desejo e da experiência do mundo. Esta crise culmina com o sentimento avassalador para ele, da perda da infância, da inocência perdida.

No capítulo quarto, persiste inicialmente a idéia de Dedalus ter-se "emendado" no caminho da fé e do bem após a confissão e a culpa posterior. A conversa com o diretor sobre a possibilidade de Estevão ingressar na Ordem reitera a idéia de Estevão vir-a-ser um "deles". Isto, no entanto, só seria possível se a "imagem", se o artista não tivesse sido anunciado como destino: "O destino era ser arredio às ordens sociais ou religiosas. A sabedoria do apelo do padre não o tocara assim tão de pronto. Ele estava mas era destinado a aprender a sua própria sabedoria separado dos outros, ou a aprender a sabedoria dos outros vagando ele, por entre as armadilhas do mundo" (159). A renúncia aos óleos da ordenação, a idéia da Universidade, e a obediência de Dedalus a "um instinto de estrada" (162), a visão da figura mítica do homem voando como falcão: "Uma profecia do fim para o qual havia nascido para servir e que andara a procurar por entre os nevoeiros da infância e da puerícia? Um símbolo do artista forjando de novo na sua oficina com matéria dútil da terra um novo ser alado, impalpável e imperecível?" (165-6); a indagação de onde estava a sua infância e onde estava ele: "Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida" (167); o precipitarem ao encontro da imagem intuída, desejada e esperada. A imagem da menina-pássaro que surge no meio da correnteza contemplando o mar: "Era como se magicamente tivesse sido transformada na semelhança mesma duma estranha e linda ave marinha. Suas longas pernas, esguias e nuas, eram delicadas como as dum grou, e eram claras até onde a esmeralda da água do mar as rodeava, marcando a sua carne. As coxas, rijas, duma coloração suave como a do marfim, estavam à mostra quase até os quadris, onde as alvas franjas do seu maillot eram como penugem de alvo e macio edredom. A orla azul-claro do seu saíote ajustava-se garridamente em torno da sua cintura, abo-

toando-se atrás. O peito era o de um pássaro, macio e leve como o de um pombo de plumagem negra. Mas os seus cabelos compridos eram de menina; e de garota, tocada pelo deslumbramento duma beleza mortal, era a sua face"(168). O grito de Estevão frente à imagem projetada "Deus do Céu" (168) é um grito iniciático, novo, de um renascido para sua própria vida e seu próprio destino, que ele sabe ser agora, inadiável: "Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida para além da vida!" (168), num caminho que o leva para frente, "seguir, seguir, sempre para diante, para diante"(169).

O quinto e último capítulo é marcado, para Dedalus, depois do momento epifânico, de revelação de seu destino, é marcado por uma reflexão sobre o mistério da criação, sobre a necessidade de criar, da liberdade para criar e da solidão inerente ao ato criador. Daí a idéia do exílio, do isolamento para poder seguir seu destino de artífice: "A alma nasceu primeiro - disse ele vagamente - naqueles momentos de que te falei. Foi um nascimento vagaroso e sombrio, mais misteriosamente do que o nascimento do corpo. Quando a alma dum homem nasce neste país, há redes atiradas sobre ela para a arrastarem da luz. Falas-me sobre nacionalidade, língua, religião, Hei de tentar voar através de tais malhas"(200), e "Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja: eu vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e subtileza" (243). O final do texto, correspondendo ao esquema de composição básico do Bildungsroman tradicional, é exitoso, feliz, cumpre com as premissas de auto-realização do protagonista e de sua integração social. Dedalus encontra seu caminho que é o destino artístico, criador, e, apesar de este ser um caminho solitário, é aceito e possível: "Abril, 1926. São bem-vinda, ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça. Abril, 27. Velho pai, Velho artífice, mantêm-me, agora e sempre, em boa forma"(249).

Estevão Dedalus "voa" ao encontro de seu destino, depois da experiência de uma infância cheia de temores, de uma adolescência conflituada entre corpo e alma, parte para o final de uma trajetória bem-sucedida. Mesmo que seus propósitos criativos sejam novos e libertários, eles cabem no destino de um homem e são possíveis. Este trajeto bem-sucedido, esta história com final feliz e indivíduos socialmente integrados caracterizam o Bildungsroman tradicional onde o protagonista é um indivíduo, um cidadão.

Outros pontos característicos do Bildungsroman tradicional são percebidos com clareza na composição de Joyce. Cristina Ferreira Pinto cita alguns destes pontos: o choque entre personagem e meio de origem (limitado e provinciano), isolamento da personagem, conflito com os pais, apresentação ou menção do período de educação formal, viagem para a cidade grande ou para um meio ambiente onde a personagem entra em contato com uma realidade mais ampla que, freqüentemente, vai lhe trazer desilusões; problemas amorosos; processo de auto-educação; final indeterminado, (147-8). O texto de Joyce cumpre com estas regras básicas do Bildungsroman tradicional: a saída de Estevão Dedalus deixando a casa paterna, as discussões religiosas com a mãe, a ida para o internato, o próprio sentido da viagem, do exílio, cumprem o esquema básico do Bildungsroman tradicional.

Os caminhos e descaminhos de Joana, em "Perto do Coração Selvagem"

A definição do que seja o Bildungsroman Feminino tem partido, de uma forma geral, do conceito de Bildungsroman Tradicional e se estabelecido a partir da oposição e da diferença. Assim, por exemplo, se neste, o protagonista é um herói homem, teremos naquele a presença de uma heroína. O mundo do romance, que é o mundo da burguesia por excelência, tem seus motivos centrados no protagonista masculino que é quem domina a esfera pública, o mundo e a existência. Esfera pública que se amplia para além dos limites das ruas das recentes cidades e se estende para o domínio do Estado, da Pátria e da Igreja. Engels já referenciou a relação entre a origem da família e da propriedade privada, e Althusser já explicou sobre a determinação dos "aparelhos ideológicos do Estado" que permitem a permanência de uma cultura patriarcal e colonizadora onde não há espaço para as mulheres, seu mundo e sua linguagem. Mantida uma estrutura onde a mulher é o centro da célula familiar, mantenedora do lar e das agulhas, tem-se a permanência da idéia de que o mundo, o mundo da rua é o espaço por excelência, dos homens. Esta estrutura social e política mantida cultural e ideologicamente tem determinado que as tentativas de realização das protagonistas femininas tenham sido frustradas ou fracassadas: mesmo quando realizam todos os passos para um processo de independência, e que, temas como a orfandade, a ida para um internato, a busca de cidades grandes são recorrentes - mesmo assim estas personagens no final do relato ou morrem ou se suicidam ou enloquecem.

Esta impossibilidade de integração social da mulher num meio totalmente adverso, representada pela literatura de mulheres, principalmente do século XIX, um final trágico ou insatisfeito tem aproximado a noção de Bildungsroman Feminino à de Bildungsroman Fracasado. Para Aizenberg: "Cynthia Steele postula que un modo de narración típicamente femenino en Hispanoamérica es lo que ella llama el "Bildungsroman fracasado" (failed bildungsroman). Este vendría a ser una versión de la tradicional novela de aprendizaje en la cual la heroína, en vez de lograr la autorrealización y la integración personal - como es el caso masculino -, termina frustrada, sacrificada o muerta" (Aizenberg, 539). A busca da realização e integração da mulher define uma diferença básica entre o Bildungsroman Tradicional e o Bildungsroman Feminino: "enquanto o herói busca uma filosofia de vida e uma vocação, a mulher procura uma identidade, a realização e afirmação do EU em seus próprios termos" (Pinto, 148). Lispector em "Perto do Coração Selvagem" não se situa no chamado Bildungsroman Feminino, a leitura da trajetória de Joana nos apontará para uma nova reflexão, para um novo nome para batizarmos os novos caminhos das mulheres.

No Bildungsroman tradicional, de forma genérica, a própria divisão dos capítulos, como blocos significativos ou degraus ascendentes para o desenvolvimento das personagens, determina a trajetória do protagonista. Assim, da infância à maturidade do protagonista há níveis evolutivos diferentes, seus dramas, conflitos, êxitos, que contribuem para um final feliz. "Perto do Coração Selvagem" divide a narrativa em duas metades; na primeira parte, diferentes episódios se alternam de forma não linear dando-nos flashes da infância e adolescência de Joana, através de lembranças, do reviver de algumas sensações; ora esta narrativa acontece em 1ª pessoa, ora em 3ª pessoa, o que presentifica ou não determinados fatos, traz à luz ou dá relevo a determinados episódios. Mesmo que na primeira parte de "Perto do Coração Selvagem" tenhamos referências de Joana já adulta, já casada com Otávio, o divisor de águas na narrativa é o casamento e o início de uma vida adulta.

A história de Joana é a história da protagonista em busca de uma identidade, mas em busca de uma identidade de mulher, como mulher. Aspectos como a origem de Joana, a orfanidade, a descoberta do corpo, o casamento, a maternidade e a busca de uma liberdade dentro de uma trajetória feminina estereotipada pontuam e delineiam a narrativa. É o processo de crescimento e maturação de uma menina que nos devolve, ao fim do relato, uma Joana adulta capaz de refletir sobre sua infância e sobre um futuro. Este caminho na construção da



identidade de Joana está marcado por indagações constantes como se o texto, por diferentes vozes, se perguntasse a todo momento: no que vai dar Joana, será que ela vai dar em alguma coisa, será que há um futuro para ela?

A primeira parte, marcada pelo sentimento da infância e adolescência está repleta desta dúvida, desta indagação. O pai de Joana, logo no início, apresentado como a figura do afeto, do mundo doméstico, numa casa de mãe ausente, pensa em Joana como "um ovinho, é isso, um ovinho vivo" (13), e se perguntava "O que vai ser de Joana?" (13). Sabemos desde aqui que Joana tem um futuro, que é uma promessa, como um ovo, e a própria pergunta indaga e sugere que há uma trajetória para a protagonista. A origem de Joana, ao contrário de Estevão Dedalus, não é tão clara, explícita ou localizada. Enquanto Dedalus já no início da narrativa está bem situado e nomeado, o pai de Joana diz, gracejando, a um amigo que se diz surpreso de vê-lo pai, que "a comprou na esquina" (21). E ao falar de Elza, a mãe da menina, a descreve como alguém "enviesada", "cheia de poder", "áspera", "independente e amarga", "bruta", "raivosa" e apesar de tudo "boa" (22). A origem de Joana, "comprada na esquina" ou vinda de uma mãe "enviesada", marca desde o início a sua condição de orfandade, que é também uma maneira de "ser sozinha" como uma marca de independência. Joana não tem, assim, de saída, um modelo materno a ser imitado ou a ser rejeitado. As mulheres que surgem em sua vida, a tia, a mulher do professor, a mulher da voz, Lídia, serão motivos de um espelho fragmentado onde Joana, por comparações, indaga de si, da feminilidade, do seu jeito de ser, do como ser mulher. Não há uma mulher, não há um modelo, e esta liberdade traz em si uma marca de independência. É também no princípio da narrativa, num relato do "dia de Joana", em meio a seus pensamentos sobre "ser mãe" ou ser "egoísta", sobre a imaginação, que a própria Joana se anuncia: "ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só varia o que já possuía dentro de si" (17), e a seguir pergunta-se "quem sou?", e vai além: "Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? E a continuação do que iniciara quando criança?" (20). É-nos anunciado pela própria Joana um projeto da sua trajetória, que há uma continuação, um caminhar, ainda que ela pergunte. A morte do pai a torna definitivamente órfã e só, indo Joana morar com a tia e o marido, figuras medíocres e inócuas em sua vida. A solidão, a ausência do pai, funda como um mar, "o pai morrera como o mar era fundo" (35), a faz reafirmar em meio ao medo a certeza de ser alguém: "Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria" (37) e de ter de continuar. E depois, já

morando com a tia, quando Joana deliberadamente rouba um livro sob o olhar escandalizado da tia, esta pergunta também: "Meu Deus, mas o que vai ser de você?"(44), como se olhasse um futura delinqüente juvenil. Joana anteriormente já se definira como alguém que tem a "certeza de que dou para o mal"(14) e que "deve buscar a base do egoísmo"(16) para interessar-se por si e pelo que lhe sucede. Estes sentimentos considerados tão pouco "femininos", maldade, egoísmo, tidos como agressivos e, portanto, masculinos, reforçam a idéia que a tia tem de Joana, chamando-a de "víbora fria"(46) ou "bicho estranho" (46). Tais atributos surgem como estereótipo do feminio destruidor na concepção da tia de Joana e sentir-se "malvada" e "egoísta" são atributos que distam muito das descrições habituais dos personagens femininos. Pouco convencional também será para Joana a noção de maternidade ou de figura materna, como se o simples estereótipo não a convencesse. A figura da tia, ao recebê-la após a morte do pai, é sufocante e repugnante: a língua e a boca "eram moles e mornas como as de um cachorro"(32) e seus seios "podiam sepultar uma pessoa"(33). Mais adiante, quando Joana diz sentir-se vulnerável e ao perguntar se se odiava por isso, responde que "não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma" (74). E seu anseio é de liberdade, para ela, pouco compatível com a maternidade: "Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez"(74). O clima hostil do ambiente da casa da tia leva Joana a refugiar-se na casa do professor, uma figura representativa na sua educação formal, um homem que lembra a figura paterna, para quem Joana pergunta assustada: "O que vai acontecer comigo?"(51). Como resposta a esta pergunta entra em cena a esposa do professor, que era "alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso"(51) e "sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava"(51), frente a ela Joana sente-se feia, sem sequer ser uma moça(51) e planeja que pode esperar até ficar "bonita como "ela" "(53). A menina de "joelhos sujos", "saia curta" e "seios hesitantes"(54) quer fugir da figura "brilhante" e "enigmática" que vê na esposa do professor, e pergunta-se assustada o "que esperavam dela?"(55). Somente na praia, em meio ao vento e à areia, é que Joana retorna a tranquilidade, sentindo que "alguma coisa virá em breve"(56), que agora "sou uma víbora sozinha"(56) que poderá dizer aos tios que tem cada vez mais força e que está crescendo, que será uma moça(56) e que por sentir a determinação

da solidão como possibilidade de independência é que ela, finalmente, "caminhava para a frente, sempre para a frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos"(57). O sentimento de solidão e abandono contidos na hostilidade da tia, no ambiente ameaçador da casa do professor e sua esposa, o alívio de caminhar na praia e a notícia da ida de Joana para o internato antecedem em tensão e expectativa o episódio do "banho" de Joana que aparece no texto como um momento iniciático na trajetória da protagonista e determinante para o surgimento também de outras mulheres-modelo na vida de Joana. O corpo submerso na água, o estranhamento deste corpo que é novo, "ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância"(59), o prazer da descoberta deste corpo, "alisa a cintura, os quadris, sua vida"(60), e nasce das águas do mar, da banheira, das águas de si mesma: "Que houve?" (60), "Tudo diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual"(60). A Joana que sai da banheira não é mais uma menina, "é uma desconhecida que não sabe o que sentir"(60), sente-se "ferida e infeliz" e deixa nas águas o corpo da infância, atrás. A pergunta de Joana depois desta experiência dá continuidade ao projeto da trajetória da protagonista: "Por que surgem em mim essas sedes estranhas?" (61), sede de querer ser estrela (61), de estar "no mundo solta e fina como uma corça na planície" (62). A descoberta de um corpo que se transfigura, num corpo que é portador de promessas é finito, mortal, limitado, a descoberta da experiência levam a um dilema crucial para o percurso de Joana: a consciência do que foi experienciado como algo mais estético do que humano: "O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?" (63), como se houvesse um descompasso entre o vivido, a experiência vivida e a expressão, a experiência narrada: "Um dia, depois de falar, enfim, ainda terei do que viver?" (64), ou "sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois?" (64). A solidão, o silêncio, a descoberta do corpo de moça, o crescimento e a consciência desta experiência também nova, lançam Joana num outro estágio de si mesma, próxima a um cavalo junto a um rio, um "animal vivo", "palpitante" e "novo" como ela(65), e que de dentro de um templo, sai nova, livre, sabedora da morte. "A mulher da voz" surge a seguir como um espelho mais seguro, menos ameaçador do que a esposa do professor e onde se mira também uma Joana que não é mais uma criança temerosa. A mulher da voz "nada esperava. Ela era, em si, o próprio fim"(70), reiterando a idéia inicial de Joana de ser livre e seguir-se e de ver o que "já possuía dentro de si" (71), numa reiteração que confirma suas expectativas infantis. E apreciando-se neste

espelho, encantada com a firmeza e determinação da "mulher da voz", Joana se diz, o que parece ser seu dilema de existir: "Na verdade ela sempre fora duas a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente (71). Esta dualidade é constante, nascendo e crescendo daí as indagações de Joana sobre seu destino, seu caminho: "O que fazer, então?; O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura?"(76), "Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver?" (77). O intervalo, a interrupção do caminho, como um atalho para lugar nenhum, este intervalo, para Joana, é o casamento com Otávio. Otávio, dividido entre uma noiva eterna, Lídia, que o amaria para sempre e que nasceria para a resignação (82) e, Joana, que "jogara-o na intimidade dele próprio, esquecendo friamente as pequenas e cómodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas"(85) e que lhe devolve vida e perdão (88), e ao lado de quem "poderia continuar a pecar"(89). Para Joana o erotismo, a experiência amorosa vivida com Otávio levam-na ao casamento com ele, e para ela "o amor veio confirmar todas as coisas velhas e cuja existência apenas sabia sem nunca ter aceito e sentido" (91) tornando-a positiva frente a um mundo misterioso, porém harmônico (92). A exaltação amorosa intensa cede lugar, com o tempo, a inquietações que perguntam, chamam por Joana: "- Joana... Joana... - chamava-se ela docemente. E seu corpo mal respondia devagar, baixinho: Joana" (93), destes diálogos sussurrantes nascem sentimentos diversos, outros, diferentes dos da mulher apaixonada: "Nunca terei uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita" (93). Mesmo sentindo-se segura e assentada na sua condição de mulher casada, sente que "o sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula"(101). Vê o ritual monótono do casamento acontecer e adia-se, adia a si mesma sentindo-se "tristemente uma mulher feliz"(104), antes de casar, antes de começar seu caminho de insatisfação procura o professor, em busca de uma resposta, este, agora, "um velho gordo ao sol"(106) não é mais o homem que lhe dissera para "pecar contra si mesma"(110). A Joana que, agora casada, relembrando esta visita, sai desta lembrança para um outro momento decisivo na trajetória do seu caminho.

O episódio "A pequena família" mostra Otávio tentando escrever um artigo, pensando em Joana e decidindo ir ver Lídia, a ex-noiva e atual amante que espera um filho dele. E é durante suas divagações, onde confronta o seu pensa-

mento lógico, linear, com o pensamento criador e ousado da Joana, que ele reflete: "Joana pensava sem medo e sem castigo. Teria a loucura por fim ou o quê?"(114). Da mesma forma que para Otávio o pensamento, a imaginação são indícios de loucura numa mulher, numa leitura masculina típica de um feminino transgressor, da mesma maneira, Otávio vê Lídia como "uma pobre diabo... que um dia foi abandonada pelo noivo e que se tornou amante desse noivo enquanto ele casava com outra..." (117). Quanto à Lídia, ter um filho de Otávio e construir uma "pequena família" constituía seu momento na vida de "reclamar seus direitos"(121), enfim Joana ignorante da situação entre Lídia e Otávio vive um momento significativo numa noite em que observa o corpo de Otávio dormindo junto ao seu. Uma sensação de estranhamento, de incomunicabilidade faz com que seus sentimentos oscilem entre a ternura e o medo, um amor antigo por Otávio, um temor que ele a matasse, sentimentos confusos que fazem aparecer de forma confusa também a imagem de Otávio e a imagem do homem que ela encontrava na rua. A pergunta de Joana no meio destas sensações "Para onde ia?"(125) encontra resposta no que Joana tenta e não consegue dizer para Otávio, o que ela, sozinha, não consegue articular. Num momento seu, revelador, da consciência mais uma vez, de ter um corpo e ser só dentro daquele casal, Joana diz baixinho "palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação - brotos novos e frágeis"(129). Ouvir-se novamente, ouvir a própria voz e com isto a necessidade de libertar-se, mais uma vez, de encontrar-se num caminho só seu. O encontro de Joana com Lídia quando esta lhe conta do filho que espera com Otávio é um outro momento importante para Joana neste jogo de espelhos onde ela se mira, em outras mulheres e pergunta de si e da feminilidade. A evidência da gravidez de Lídia torna-se enorme entre as duas, o que dá traços e características maternas à Lídia e que Joana observa e indaga. Muito mais do que ser como Lídia e estar grávida, apesar do ciúme que sente, Joana vê na outra uma figura materna na qual ela projeta como que a lembrança de uma saudade da mãe que Joana não teve. E diz: "Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! - E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trança meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então?"(139), e que seu gesto seja definitivo: "Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo de minha testa, já branca e fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica boa menina. Alguém que me reco-

lha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho"(139). O tom terno da fala de Joana a revela como alguém que lembra o que não teve e não como se isso fosse o que ela quisesse ser. O diálogo entre as duas sobre casamento e maternidade é muito mais a polarização de duas vozes diferentes em torno do mesmo tema, Otávio. Ambas vêm uma na outra uma certa inaptidão ou para o casamento ou para a solidão, como se até então elas estivessem deslocadas de seus verdadeiros papéis e terminado agora o intervalo - o casamento de Joana e a relação clandestina de Otávio com Lídia, elas pudessem se retomar no que eram. Joana atualiza no seu confronto/espelhamento com Lídia um passo importante na sua trajetória, o enfrentamento com uma figura materna por excelência que Lídia encarna com a gravidez. O sentimento de Joana é o de sentir-se diferente dela, "Sou um bicho de plumas, Lídia de pêlos"(134), mas também há um sentimento de admiração por ela: "Que mulher bela. Os lábios cheios mas pacíficos, sem estremeimento, como de alguém que não tem receio do prazer, que o recebe sem remorsos.(...) Que diria aquele murmúrio que ela adivinhava no interior de Lídia? A mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres..."(134). E se inclui ela mesma, Joana, ao lado, corpo a corpo com estas mulheres que admira sem entender, quando se pergunta: "Mas onde estava afinal a divindade delas?"(132) Dotadas de uma "inteligência das coisas cegas"(132) traziam em si um mistério em apenas ser mulher, "porque sua essência mesma era a de "tornar-se"(132).

O diálogo entre as duas termina sobre medos do parto, gravidez, bacia larga, etc. O filho, porém, que Joana sente adormecer em seus braços não é da mesma natureza que o filho "real" de Lídia. O sentido da gestação para Joana transcende o sentido literal, real. É outro o ser que está sendo gestado, Joana mesma, por si própria, e, aqui, gestação é criação: "Mas vencida apenas eu direi; eu nada sei, posso parir um filho e nada sei. Deus receberá minha humildade e dirá: pude parir um mundo e nada sei. Estarei mais perto d'Ele e da mulher da voz. Meu filho se moverá nos meus braços e eu me direi: Joana, Joana, isso é bom. Não pronunciarei outra palavra porque a verdade será o que agrada aos meus braços"(147). O envolvimento de Joana com o homem que ela encontrara na rua e o rompimento com Otávio encaminham o relato para o final. É com o "homem" que Joana vive uma experiência amorosa sem posse nem identidade; ambos são como seres anônimos um para o outro. O clima de liberdade existente nesta relação sem compromissos ou cobranças faz com que Joana se sinta à vontade para voltar a falar, a inventar como fazia: como

qu  
se  
me  
di  
fi  
si  
P  
si  
n  
q  
J  
O  
r  
e  
s  
c  
t  
t  
e  
c  
t  
u  
c  
v  
c  
f

quando era menina, inventar palavras, criá-las. Este sentir-se à vontade está dito por Joana quando diz: "Era a mulher, a mulher, aquela mulher" (157), e esta afirmação não traz dúvidas, não se pergunta, o projeto rumo à maturidade, agora se faz, se realiza. Junto ao homem ela se pergunta "eu sou assim?" (162), "E assim fez-se mulher e envelheceu" (162) e se pergunta "Como terminar a história de Joana?" (162). A conversa final com Otávio, a separação, o diálogo sobre o filho que não teriam, o amor de Otávio por Joana e Lídia, um balanço quase, dos dois, Otávio pergunta "O que vem agora?" (172). É Joana quem parte da casa do casamento "Ao notar a partida de Otávio...? - pensou ela. Mas por que mentir? Quem partira fora ela mesma e também Otávio o sabia (178), e este rompimento e o desaparecimento do "homem" trazem à tona o sentimento de solidão que em vários pontos surge com o sentimento da ausência do pai, e este sentimento é, por excelência, um sentimento que a religa à sua infância. Separar-se destes homens que têm para ela um sentido intervalar, como uma ponte que Joana teria de cruzar para encontrar-se consigo novamente. E este encontro se faz numa consciência dolorosa da perda da infância, da perda da inocência: "Ela notou-a e no choque da súbita percepção era de novo uma mulher", e, como num parto, num movimento de Joana para nascer desta morte, ela sente o processo se desenrolar: "Caminhou até o espelho, olhou-se - ainda viva! o pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva - procurando-se. Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar..." (182), é como um ser novo, recém-nascido, que Joana tenta de forma suave, se proteger: "A intuição de que eram frágeis aqueles momentos fazia-a mover-se de leve como receio de se tocar, de agitar e dissolver aquele milagre, tenro ser de luz e de ar que tentava viver dentro dela" (183).

Muitas são as leituras possíveis no tocante à intertextualidade entre o texto de Joyce e de Clarice. Aqui privilegiamos apenas os passos de Joana rumo ao encontro do seu caminho sem, no entanto, abordar com maior profundidade a gênese da artista que vai crescendo ao longo do relato. É a busca de Joana, como mulher, da sua mulher que cria no texto um movimento gestacional do qual nasce a artista e onde termina o texto inaugural de Lispector.

A menina-pássaro do banho de mar em Joyce toma vida no mar da banheira das águas onde Joana lava e abandona seu corpo de menina. É uma perspectiva de gênero o que faz a representação de uma - a que Estevão vê - ser uma visão estética e que faz da outra - a que toma vida em Joana - sair da

banheira, vestir o próprio corpo e ir em busca de um caminho e um jeito de ser mulher. A menina-pássaro de Joyce é vivificada e transfigurada - termo usado por ambos - em Joana, que, optando pela criação, pela gestação de si e do mundo, não se furta aos passos em busca da sua identidade para que sua empresa se realize. A descoberta do corpo, através da descoberta do mundo e do conhecimento do outro, dimensiona em Joana a sua "essência solitária", para algo maior que o amor pelos homens. A ponte estava transposta. O intervalo fechado. Um navio carrega, como num útero mesmo, os sonhos mortos de uma menina que se pariu da própria infância e da própria morte. O monólogo final de "Perto do Coração Selvagem" soa como uma sentença profética, o nascimento de uma mulher e o surgimento de uma artista. E é como uma reza, conta a conta, uma reza ininterrupta, muito à maneira das mulheres:

*"Não, não, nenhum Deus, quero estar sô. E um dia virã, sim, um dia virã em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virã em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência. eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e*



caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. Amém." (192).

### CONCLUSÃO

As perguntas que vão pontuando o texto sobre o desenvolvimento de Joana são passos para o desenrolar do próprio crescimento da protagonista. Não são passos lineares ou conexos. Quase como numa dança, incertos, fugazes, hesitantes e definitivos. O final desta trajetória é marcado pela idéia de renascimento representada pelo "mar" e pela viagem de navio. A mulher-centaura que inúmeras vezes é assinalada ao longo do texto em referências aos sentimentos de Joana e suas imagens de cavalos associada à liberdade, emerge em fúria e violência no final do texto, para uma transcendência de si mesma e para além do relato. Cristina Ferreira Pinto classifica "Perto do Coração Selvagem" como um "Bildungsroman Vitorioso", "onde as personagens rejeitam os padrões de comportamento e modos de relação determinados pela sociedade, recusando uma "integração" no grupo social a favor da verdadeira integração do EU" (Pinto, 150). No seu estudo sobre a "Novela Feminista de Vanguardia" Francine Masiello aponta alguns pontos que a caracterizam:

*"abre nuevas rutas para poder desafiar las leyes de la herencia y transformar el discurso lineal, permite ampliar los espacios cerrados de la narrativa tradicional, alterando la estructura de la novela y los procesos de significación aceptados; se rechaza la importancia del nombre como base de identidad de la mujer, para explicar que el sujeto femenino no se constituye exclusivamente en el lenguaje ni de acuerdo a las leyes de la herencia; rechaza la experiencia de la mujer tal como está radicada en un locus exclusivo; en cambio, se abre a la posibilidad de múltiples repeticiones y desdoblamientos posibles. De esta manera, se cuestiona el valor de un sujeto "originador" que se apropie de todos*

Los eventos y que de sentido a las cosas; propone alternativas al lenguaje oficial por medio de la introducción en el texto de elementos no narrativos, tal como el experimento visual o la fragmentación del mundo conocido" (Masiello, 821).

A estrutura da narrativa em Joyce e Clarice Lispector é montada de forma bastante diferente. Se em Joyce a narrativa é linear, em Lispector os passos de Joana se dão de forma alternada, sem lógica ou regularidade privilegiando diferentes movimentos de percepção do próprio crescimento. Assim como não temos dúvidas da unidade compacta estruturada em Estevão, Joana vem do seu espelhamento em diversas e diferentes mulheres, o que amplia e descentraliza a força de um sujeito único, Joana é várias mulheres, é também corça, estrela, herói e centaura. A personagem feminina, aqui, se expande e vai além de um perfil de mulher estereotipado e, no mais das vezes, fracassado. A linguagem própria criada por Joana, sua brincadeira com as palavras, a percepção que Joana tem da realidade através do corpo, das sensações e dos sentidos e a maneira como visualiza essas sensações dão uma outra visão do mundo que se amplia em várias possibilidades de leituras.

"Perto do Coração Selvagem" não se delimita dentro de uma idéia de derrota ou fracasso tradicionalmente aplicada aos relatos "de" ou "sobre" mulheres. Fala do que ocorre com muitas mulheres do Brasil deste século, libertação, autocohecimento, auto-realização. É dos representantes mais importantes do que chamamos de Bildungsroman Feminista no Brasil.

#### BIBLIOGRAFIA

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

JOYCE, James. O retrato do artista quando jovem. Porto Alegre, Globo, 1945.

MASIELLO, Francine. "Texto, ley, transgreción: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". Revista Iberoamericana, 132-133 (jul-dez 1985): 807-822.

PINTO, Cristina Ferreira. O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo, Perspectiva, 1990.

SÁ, Olga de. A escrita de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, 1979.

RÖHL, Eloá Heise Ruth. História da literatura alemã. São Paulo, Ática, 1986.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1978.

AIZENBERG, Edna. "El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: el caso de Ifigênia de Teresa de la Parra." Revista Iberoamericana, 132-133 (jul-dez 1985): 539-546.