As relações entre subjetividade e política: uma leitura do romance Perto do Coração Selvagem (1943) de Clarice Lispector

The relationship between subjectivity and politics: a study of Clarice Lispector's Perto do coração selvagem (1943)

Victória Benevenuto Parisi[1]
https://orcid.org/0009-0006-4974-511X
http://lattes.cnpq.br/1255190260805240

Recebido em: 03 de fevereiro de 2026.
Revisão final: 17 de julho de 2026.
Aprovado em: 13 de outubro 2026.

https://doi.org/10.46401/arec.2026.v18.25001

RESUMO: O romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, in-

1 Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS). Doutoranda em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura (GEPEHLC). E-mail: victoriabenevenutoparisi@outlook.com

seriu-se num cenário literário caracterizado pelos romances realistas e neonaturalistas da geração de 1930. Frente a esse contexto, uma determinada bibliografia crítica produziu uma interpretação segundo a qual a obra romanesca de Clarice Lispector não faria uma crítica política do Brasil. Nessa conjuntura, este artigo propõe pensar, em oposição às cristalizações acerca da obra clariceana, a linguagem e a forma em *Perto do coração selvagem* como uma forma de leitura do país, lançando a hipótese de que a obra desafia a noção tradicional do romance mimético e teleológico.

Palavras-chave: literatura brasileira, realismo, crítica literária, romance moderno, historiografia da literatura.

ABSTRACT: The novel Perto do coração selvagem (1943), by Clarice Lispector, emerged within a literary landscape characterized by the realist and neo-naturalist novels of the 1930s generation. Against this backdrop, a certain body of critical scholarship produced an interpretation in which Clarice Lispector's novelistic work would not engage in a critique of Brazilian social hardships. In this context, this article proposes, contrary to the crystallized readings of Lispector's work, to consider the language and form of Perto do coração selvagem as a mode of reading reality, advancing the hypothesis that the novel challenges the traditional notion of the mimetic novel.

Keywords: brazilian literature, realism, literary criticism, modern novel, literary historiography.

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector é um nome solidificado no cânone da literatura moderna brasileira. Foi posicionada no que se convencionou chamar de geração de 1945, configurada, em geral, como uma geração de literatos profundamente marcados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A literatura de Clarice Lispector, conforme essa acepção, preocupou-se, sobretudo, com o rigor formal e o tratamento de temas interiores ao indivíduo e, por conseguinte, intimistas e psicológicos.

Por outro lado, Clarice Lispector é afastada, por certa interpretação histórico-sociológica, de uma obra crítica diante das mazelas sociais do Brasil, num contexto no qual o engajamento do artista era a ordem do dia. Pesa sobre a obra da autora uma interpretação filosófica-existencial, ao passo que é designado um tom sentimental e hermético para sua literatura. Essas classificações estão em consonância com a cristalização de uma figura autoral para Clarice Lispector como uma artista desengajada e alienada.

O primeiro romance da autora foi publicado em dezembro de 1943, pela editora *A Noite*, com o título de *Perto do coração selvagem*. Embora não apresente um enredo estruturado, uma vez que o enredo necessita da narração de eventos (o que aconteceu e quando aconteceu) em uma relação de causa e efeito, o romance dedica-se à infância e à formação da personagem Joana enquanto adulta, momento caracterizado pelo seu casamento com a personagem Otávio. A narração se vale do tempo psicológico e de monólogos interiores, procedimentos que possibilitam que o passado e o presente, bem como a expectativa do futuro, se entrelacem por meio das lembranças, visões, percepções, impressões e sentimentos da personagem principal.

Pode-se entender que a obra de Clarice Lispector se inseriu num campo cultural, ou seja, em uma rede de relações que funciona por meio do que Bourdieu (1996) chama de *As regras da arte*. Nessa lógica, o campo artístico opera com regras de consagração e classificação, e os autores, por sua vez, são posicionados e tomam posições em relação uns aos outros, em uma dinâmica que afeta a identidade dos artistas, assim como atua no processo de significação das suas obras.

A opção por uma abordagem intimista e o uso de técnicas narrativas que se diferiram, em geral, da produção romanesca do período, caracterizada pelo chamado romance do nordeste de 1930, voltado diretamente para questões sociais, colocou Clarice Lispector, como escritora iniciante, em uma posição de enfrentamento a uma tradição crítica que considera o posicionamento político do escritor a partir do prisma do realismo e do naturalismo na literatura. Por isso, a necessidade do historiador de entender as categorizações e códigos definidos em determinados períodos históricos[2] por autoridades de consagração, que estabelecem formas consideradas mais apropriadas de dialogar com a conjuntura política e social do país.

Dessa forma, Clarice Lispector e o seu primeiro romance passaram por processos de adesão ou rechaçamento. O historiador, ao tomar a obra de arte como objeto de análise, lida com um documento que existe no interior de uma história da literatura que já efetuou classificações, seleções e hierarquizações (cf. Paris, 1988). Nesse sentido, faz-se importante analisar uma certa interpretação que aponta artistas como alheios à realidade que experimentam devido às escolhas estéticas utilizadas ao criar a obra literária e, aliás, interpretar o mundo. A fim de, a contrapelo dos lugares-comuns da crítica, entender como a autora pensou, em *Perto do coração selvagem*, uma leitura sobre o Brasil. Ao desafiar a forma mimética e teleológica do romance tradicional, o livro de Clarice Lispector produz uma contra-leitura histórica de um tempo vetorial e de aceleração alinhado às políticas de modernização da década de 1940 e 1950.

Tendo isso em vista, dividimos esse artigo de modo a considerar, na primeira parte, a produção de classificações para o romance *Perto do coração selvagem* no bojo da literatura brasileira, que dialoga com uma tradição política e uma tradição do romance brasileiro. Em segundo momento, buscaremos analisar os procedimentos formais na obra literária e a abordagem de temáticas intimistas como escolha estética-política para produzir uma leitura do Brasil, para além da chave de interpretação de literatura difícil e pura (fechada para o mundo).

2 Esse abarcamento teórico é conhecido como "sociologia genética" e é discutido por Chartier no texto "Pierre Bourdieu e a História" (2002), no qual ele dialoga diretamente com a teoria de "campo cultural" de Bourdieu.

SUBJETIVIDADE COMO HERMETISMO: CLASSIFICAÇÕES SOBRE CLARICE LISPECTOR PRODUZIDAS PELA CRÍTICA PROFISSIONAL

No que se refere à fortuna crítica de Clarice Lispector, três artigos críticos estabeleceram parâmetros interpretativos importantes para a classificação da produção literária de Clarice Lispector na literatura brasileira, bem como contribuíram para a construção de uma imagem para a autora. Nos meses seguintes à publicação de *Perto do coração selvagem*, o romance recebeu análises de nomes consolidados nos circuitos críticos brasileiro, a saber, Antonio Candido, Álvaro Lins e Sérgio Milliet, autoridades de consagrações que ocuparam cargos titulares nos rodapés dos principais jornais do Brasil, em um momento particularmente profícuo da literatura nacional.

Em janeiro de 1944, Sérgio Milliet publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* uma crítica acerca do romance. O crítico entende Joana como uma personagem que experimenta uma série de sublimações e transferências[3], processos que permitem que o presente da personagem seja acompanhado pelo passado, sobretudo pela vontade pujante de voltar à infância. Segundo Milliet, mobilizando as teorias freudianas, as pulsões sexuais de Joana são sublimadas pelo jogo verbal:

> Uma dessas sublimações, a mais fecunda de sua vida, se consubstancia no jogo verbal, espécie de associação de ideias pela qual se chega ao fundo do poço. No caso em questão, nada se desvenda e, portanto, nada se liberta, porque ela se dedica a esse processo dentro de um círculo vicioso e não na presença de um terapeuta profissional ou mesmo ocasional (marido, amante, amigos). Amigos não os tem; o marido teme-lhe a clarividência agressiva, ele próprio intelectual, aliás, e preocupado por demais consigo mesmo; o amante surge confundido numa felicidade insonhável [...] Joana divaga, de madrugada, junto à janela, cresce e avulta o abismo da morte como um retorno à infância, ao ventre materno, ao mar, para a fusão de sua personalidade irredutível (Milliet, 1945, pp. 41-42).

3 Freud (2016) define o conceito de sublimação como o processo em que as pulsões sexuais são desviadas para outros âmbitos, sobretudo para criação artística. No que concerne ao conceito de transferência, Freud o exemplifica em uma situação em que o analista ocupa o lugar psíquico de uma figura do passado do paciente, geralmente o pai ou a mãe. Esse é o processo em que uma série de vivências psíquicas anteriores são reativadas, não como algo do passado, mas presente e transferida para esta figura.

Neste trecho, o crítico aponta para um interessante dado, qual seja, a forma em que a atualidade do romance é incerta. Ou seja, à medida em que Joana recusa uma libertação da infância, a narrativa adota um ritmo de duração interior, uma vez que Joana anseia algo que não pode alcançar, ao não ser pela morte, embora seja preservado por meio de lembranças.

Além disso, Sérgio Milliet, na condição de autoridade de consagração, situa *Perto do coração selvagem* em um lugar de inovação no campo da prosa moderna brasileira, tensionando com a literatura já consagrada da década de 1930. No entanto, é fundamental ressaltar que o crítico classifica o romance como uma *tentativa* de romance moderno, alertando que a experimentação formulada por Clarice Lispector, como, por exemplo, o uso repetitivo de palavras para distorcer o significado e o apreço por criar imagens exuberantes, poderiam comprometer a composição narrativa e, em última análise, causar o hermetismo.

Destaca-se, na posição adotada pelo crítico, que o valor da obra de arte vincula-se à uma noção tradicional de totalidade em detrimento da experimentação linguística e a fragmentação, que arrisca a possibilidade de a obra recair no hermetismo. Sérgio Milliet, também, lança uma classificação que outros intérpretes ratificam como, por exemplo, a figura de Clarice Lispector como a autora de temperamento singular que, à medida que é angustiada e solitária, também é dotada de uma criatividade e capacidade de invenção.

Em 1944, Álvaro Lins publica um artigo crítico chamado *A experiência incompleta: Clarisse Lispector* no jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro). O crítico argumenta um hibridismo, em *Perto do coração selvagem*, entre prosa e lirismo. Porém, associa o lirismo a uma construção social acerca da personalidade feminina, de modo que o crítico opera uma divisão de gênero na qual o temperamento masculino tende a "fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações" (Lins, 1945, p. 186), ao passo que o temperamento feminino tende ao narcisismo e, por isso, as escritoras mulheres costumam se posicionar no centro de suas obras artísticas.

Desse modo, o crítico divide, a partir de um critério de gênero, os escritores homens que tendem ao objetivismo, característica imprescindível para um grande romance, e as escritores mulheres que tendem ao sentimentalismo. A partir desse argumento, o crítico afirma que o temperamento estranho de Clarice Lispector teria afetado diretamente a sua capacidade de sustentar uma *realidade* no romance. Além disso, mais ou menos em consonância com Sérgio

Milliet, Álvaro Lins aponta a falta de uma composição narrativa estruturada e o hermetismo na obra, ambas características que prejudicaram a unidade e a totalidade do romance.

Outra análise importante, que adota um tom diferente das críticas supracitadas, é a de um crítico já então consagrado. Antonio Candido escreveu para o jornal *Folha da Manhã* uma análise dividida em duas partes: a primeira, uma espécie de prelúdio sobre a literatura brasileira, publicada em junho de 1944, é intitulada de *Língua, pensamento e literatura*; uma segunda, publicada em julho de 1944, dedica-se em pensar, de fato, o romance *Perto do coração selvagem*.

Neste último, Antonio Candido classifica o livro como um *romance de aproximação*, isto é, uma narrativa de cunho existencial que tenta entender o *ser* ao invés de um *estar*. Nesse sentido, o tempo cronológico não é necessário, uma vez que a ação é intemporal. Clarice Lispector, para o crítico, teria se aproximado dos literatos modernistas de 1922, sobretudo Mário de Andrade e Oswald de Andrade, visto que a escritora "respirou na atmosfera", embora de forma experimental, da ficção como uma forma de conhecimento do mundo e das ideias (cf. Candido, 2024, p. 88). Evidente que, como autoridade de consagração, Antonio Candido auxilia na construção de um lugar para a escritora iniciante sob o signo da promessa, no que se refere à renovação do romance brasileiro, frente um campo literário tensionado nas décadas de 1940 e 1950.

É importante perceber uma ênfase, nas análises críticas acerca do livro, em uma tendência introvertida que Clarice Lispector teria adotado em *Perto do coração selvagem*. A narrativa, assim, trataria de temas existenciais, dos aspectos psicológicos e subjetivos do indivíduo. Percebe-se, também, que o romance de 1943 foi caracterizado por um hermetismo, bem como pela fragmentação e pela saturação na linguagem. Contudo, a crítica também separou o chamado romance social e a obra *estranha* de Clarice Lispector:

> O romance no Brasil, tem sido sempre realizado com a como 'secção longitudinal'. Romance, portanto, da superfície. Sem mistério e sem profundidade. Sem capacidade de penetração das 'camadas geológicas' da humanidade brasileira, como aconteceria se fosse realizado em 'secção perpendicular'. Os nossos romancistas, seduzidos pela graça e pela facilidade das ondulações periféricas da vida exterior – da paisagem, dos costumes, do pitoresco – raramente se aventuram a sondagem ou mergulhos arriscados. [...] E agora, mais que todos, essa *estranha* Clarice Lispector. Todos eles romancistas verticais. *Romancistas de tendência introvertida. Gostando de mergulhar perpendicularmente no subsolo da alma humana (Revista careta, 1944, s/p).*

Portanto, Clarice Lispector foi interpretada e classificada como uma autora preocupada com a vida interior, em oposição à prosa voltada para a vida exterior e para as questões sociais. A crítica supracitada posiciona Clarice Lispector, por meio de uma perspectiva de superação, em paralelo a literatura de cunho socializante, em direção a uma abordagem que busca explorar os embates humanos de consciência.

A crítica brasileira, em termos de composição narrativa, aponta uma falta de base material em *Perto do coração selvagem*. Sendo assim, segundo uma tradição do romance, a obra carece de noções comuns como totalidade, linearidade e unidade. Consideram o estilo "exuberante", com exceção de Antonio Candido, e o romance operou em uma linha tênue, que quando atravessada, tornou a obra hermética. Percebe-se, logo na sua primeira recepção, classificações que se cristalizam no bojo da memória acerca de Clarice Lispector como uma escritora hermética, sentimental e intimista, características associadas ao temperamento solitário, estranho, angustiado, misterioso, confirmado e associado ao tom da sua prosa.

O esforço nesta seção de mapear uma parte da recepção crítica de *Perto do coração selvagem* não é negar as análises acerca do uso formal do tempo psicológico ou de duração interior, ou ainda de interpretar negativamente o tratamento de temas subjetivos, mas desvelar um processo de classificação e de posicionamentos no cenário literário brasileiro que adquiriu determinada credencial histórica ao ser ratificado e difundido ao longo da trajetória artística de Clarice Lispector, mantendo-se em circulação mesmo após sua morte, em 1977. Mas, no afã das discussões sobre os caminhos do romance brasileiro na década de 1940 e 1950, demonstrar como o romance de Clarice Lispector, ao ser entendido como afastado da realidade material, colocou a artista na posição de escritora de uma obra incapaz de fazer uma leitura direta da realidade do Brasil.

UMA CLASSIFICAÇÃO CRÍTICA: O ROMANCE INTIMISTA E O ROMANCE SOCIAL

Frente ao que se convencionou chamar de romance realista ou naturalista, Clarice Lispector foi caracterizada como uma escritora preocupada em trazer o inconsciente ao consciente e a consciência a si mesma, procedimento que o crítico literário Alfredo Bosi (1975) denomina de *introspecção de segundo grau*. Por outro lado, a categoria crítica *literatura-verdade*, engloba romances e contos que responderam diretamente ao contexto histórico da ditadura militar no Brasil, e às discussões a respeito da tecnocracia, da cultura de massas e das guerras mundiais.

Nota-se uma problemática fundamental nos argumentos de Bosi que se refere à relação dos escritores com a política cultural no Brasil frente ao autoritarismo, que se manifesta numa dinâmica em que os autores são avaliados e validados por setores da intelectualidade brasileira a partir do engajamento. Nessa conjuntura, Clarice Lispector foi consolidada, no bojo de uma tradição crítica, como uma escritora cujas obras não apresentavam o tratamento crítico da realidade social a partir de determinados códigos linguísticos[4]. A exceção seria o romance *A hora da estrela*, publicado como obra póstuma em 1977, que é interpretado pela crítica como o único romance em que a escritora adota uma abordagem mais direta e faz uma crítica social à realidade do Brasil.

Em uma tira para o jornal *O Pasquim*, o cartunista Henfil representou o enterro simbólico de artistas ou personalidades das quais julgou terem se omitido politicamente diante o contexto da Ditadura Militar. O personagem Cabôco Mamadô sepultou simbolicamente, no cemitério dos Mortos-Vivos, nomes como Carlos Drummond de Andrade, Elis Regina, Nelson Rodrigues, Pelé, Hebe Camargo e Clarice Lispector. Para Henfil, Clarice Lispector foi enterrada, pois "lavava as mãos diante do social":

4 Vieira (2020), pensando a memória histórica de 1968, e os meios estéticos traçados por artistas nesse período, argumenta que, embora 1968 como documento/monumento pressuponha pensar em projetos artísticos ligados ora a resistência democrática, ora a contracultura, a obra de Clarice Lispector, não consagrada dentro da memória desse marco histórico, também refletiu acerca da realidade social objetiva do Brasil. Analisando a obra Uma aprendizagem ou livro dos prazeres (1969), observa que elementos recorrentes ao processo histórico de 1968 aparecem em obra, como a fragmentação e temas acerca da sexualidade e do corpo.

> Clarice aparece chorando e confessando-se chocada, traumatizada com tanta agressividade contra ela por parte do humorista. O cabôco responde que Henfil não está livrando a cara nem dos intelectuais de centro. A escritora argumenta que 'é uma simples cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver...' O Cabôco replica que ela foi parar no cemitério devido a uma reencarnação: no passado era Pôncio Pilatos. A seguir, Henfil coloca Clarice dentro de uma redoma de vidro, lavando as mãos, cercada por pássaros e flores, enquanto Cristo está sendo crucificado (Moraes, 1997, p. 130).

Sendo assim, Clarice Lispector, frente a um contexto de repressão política, optou por temas "desengajados", adotando um sentimentalismo que não responderia ou refletiria sobre o Brasil. Da mesma forma, há a produção de uma figura autoral para Clarice Lispector e, por conseguinte, uma classificação de sua obra literária, como desengajada do contexto sociopolítico brasileiro.

De acordo com a transcrição de Moraes (1997) da entrevista que Henfil concede para o veículo *O Jornal*, que remonta a data de 20 de junho de 1973, o cartunista explica os motivos de classificar Clarice Lispector como uma cronista que se preocupa com a beleza em detrimento da realidade política:

> *Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe*, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: *alienada*. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, *exercer a arte pela arte*. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma (Moraes, 1997, pp. 130-131, grifos nossos).

A classificação de escritora desengajada, que exerce a arte pela arte, ou que se preocupa com a beleza frente ao caos imposto pelo regime militar, associa-se à percepção de que Clarice Lispector não ficcionalizava, no interior da obra, a realidade social brasileira. Evidencia-se, ainda, a tradição de que a abordagem de temas sentimentais restringe o autor à busca pela beleza ideal, apartada do juízo interessado. Essa perspectiva se alinha a uma tradição política que toma o mundo observado como a única realidade acessível à consciência.

Cabe, aqui, salientar as considerações de Silviano Santiago que, em um especial para Folha de São Paulo (1997), argumenta que há, no Brasil, uma tradição literária que considera o posicionamento político do escritor, de forma que o avalia e o valida, a partir dos códigos e convenções realistas e naturalista da literatura brasileira. Em geral, o sentido e o enredo da obra dialogam diretamente

a um acontecimento externo à obra de arte, sobretudo com temas acerca do desenvolvimento nacional e a formação colonial do país:

> Na boa literatura brasileira anterior à Clarice, ou melhor, na literatura brasileira assumidamente boa anterior à Clarice, a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental (Santiago, 1997, s/p).

Os críticos partem, portanto, de uma tradição no âmbito da arte que considera o posicionamento político do escritor a partir de noções tradicionais do romance mimético e teleológico; por outra, de uma tradição do pensamento político, que associa a experiência como redução do real e que determina o juízo estético como juízo desinteressado.

No momento de recepção de *Perto do coração selvagem*, a obra se inseriu em um campo cultural em que as obras romanescas dialogaram com convenções estéticas do realismo e do naturalismo, bem como preocupavam-se com temas e eventos diretamente relacionados à miséria, exploração dos trabalhadores no campo e no sertão, o coronelismo, a seca, entre outros. Acerca desse debate, é interessante destacar o discurso de posse de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras, proferido em 1961. Nele, o escritor qualifica o romance brasileiro a partir de duas vertentes opostas: a primeira, seria representada por Machado de Assis; e a segunda, seria representada por seu patrono, José de Alencar, que é afirmado como o precursor de um romance social e popular no Brasil, do qual legou a geração de escritores de 1930.

No discurso, Jorge Amado diz:

> São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro. Quanto a mim sou um rebento da família de Alencar. Nasci para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso. Os escritores surgidos no ano trinta quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares (Amado, 1961, p. 11).

Na condição de artista engajado, Jorge Amado recorre à figura de José Alencar, um aporte da cultura romântica brasileira. O romantismo, ao buscar esteticamente um conteúdo e forma voltados para o desenvolvimento de um projeto de identidade nacional, serve como base para Jorge Amado, que, a partir do marco de Alencar, reforça esse projeto nos escritores que emergiram na década de 1930. Na condição de crítico, reafirma uma determinada noção de um movimento engajado na arte, alinhado à cultura popular e que busca a máxima expressão da identidade brasileira no sertão. Em paralelo, posiciona o romance urbano, voltado para a vida interior e os problemas da classe média brasileira, o qual ele relaciona à prosa de Machado de Assis.

O discurso de Jorge Amado elucida que, na base da tradição, a proximidade do intelectual em relação à realidade serve como parâmetro de avaliação de obras de arte. Dessa forma, a classificação do romance de Clarice Lispector como um romance introvertido e, consequentemente, a percepção da artista como hermética, apolítica, desengajada e alienada, são temas em disputa entre críticos, artistas e intelectuais dentro da tradição do romance brasileiro.

No campo da crítica, *Perto do coração selvagem* foi inicialmente interpretado como uma reação à instrumentalização política da linguagem, presente na geração de literatos dos anos 1930. Após o golpe de 1964, o romance também foi inserido em uma dicotomia entre a literatura realista e a existencialista. Nesse sentido, retomar aos argumentos de Silviano Santiago é pertinente:

> Na literatura brasileira, Clarice é a primeira a transferir para a linguagem o lugar central ocupado autoritariamente pela realidade histórica. "Minha ação é a das palavras", anota. Só pela linguagem e através dela é que o indivíduo pode escapar de outra miséria, a da política nacional e internacional, a fim de que possa realçar no texto momentos privilegiados do dia-a-dia que utopicamente desenham o futuro promissor da raça humana. No sentido estreitíssimo da expressão, a prosa de Clarice pode ser dada como antipolítica. Se para o leitor comum a linguagem ficcional de Clarice é áspera e esotérica, ela o é porque é dirigida contra a linguagem fácil do instrumentalismo político (Santiago, 1997, p. s/p).

Com efeito, o romance *Perto do coração selvagem* é particularmente importante, uma vez que nos ajuda a pensar como o trabalho com a linguagem também é uma opção estética possível para interpretar um contexto histórico. Embora o romance em questão não represente diretamente um evento externo à obra, ou sequer se vale de uma cronologia de eventos sequenciais, foi capaz de lançar uma interpretação sobre o país, perpassado naquele momento pelo

autoritarismo, as consequências das Guerras Mundiais e os projetos pautados na modernização e desenvolvimentismo. No que diz respeito a forma do romance, conseguiu sobrepor o tempo vetorial, pautado no progresso, alinhado às políticas de modernização do Brasil, e um tempo interior, circunscrito na experiência da personagem Joana, que desordenada e perturba o tempo do ordenamento teleológico.

O PROJETO ESTÉTICO-POLÍTICO DE CLARICE LISPECTOR

O esforço metodológico necessário, ao analisar um romance, é entender o documento artístico como historicamente situado. Essa operação requer pensar que a obra artística não contém em si o fato sobre o passado, ou tampouco é um reflexo de processos externos a ela. Adalberto Marson (1984), ao usar o exemplo da Lei Áurea, traça argumentos sobre as particularidades do documento histórico. O documento em questão, ao declarar extinta a escravidão, instaura um tempo de liberdade, uma vez que "extingue" o tempo e os sujeitos da escravidão. Nessa perspectiva, o 13 de maio é entendido como um marco, encarado como uma superação de um passado.

Ao mobilizar a obra *Menino do Engenho*, Marson demonstra como o corte do tempo no 13 de maio carrega um duplo sentido: "para os negros nada; para o senhor proprietário, o lucro" (Marson, 1984, p. 63). Dessa forma, Marson alerta ao historiador a necessidade de questionar os lugares comum de leitura histórica, centrada na ideia da passagem do trabalho escravo para o trabalho livre, como um processo separado em etapas. A criação artística demonstra, assim, como a decisão jurídica foi incapaz de alterar a persistência das relações de dominação. Ainda, Marson entende o texto literário como mediado por tensões históricas, mas também como uma forma de percepção de mundo.

Em consonância com os apontamentos acerca do texto literário ser capaz de criticar categorias cristalizadas de tempo, desenvolvemos o argumento de que Clarice Lispector, ao desafiar a forma mimética e teleológica do romance tradicional em *Perto do coração selvagem*, sobrepõe múltiplas camadas de tempo. As propostas desenvolvimentistas, que ganham força nas políticas encabeçadas por Juscelino Kubitschek em 1950, concomitaram com uma estética orientada pela aceleração e pela linearidade, como a Poesia concreta, que se direcionava ao

futuro técnico em detrimento do passado do país (cf. Bosi, 1992, pp. 18-32). Nesse contexto, Clarice Lispector produz uma leitura a contrapelo dessa temporalidade, por meio do tempo heterogêneo, descontínuo e fragmentário, que sobrepõe o tempo da modernização e desvela as continuidades da estrutura patriarcal.

É importante frisar que *Perto do coração selvagem* não representa, formalmente, uma sucessão de eventos localizados no tempo e no espaço. Em geral, o romance é dividido em duas partes: na primeira, é narrado a formação da personagem Joana, a sua infância e a adolescência, por meio de monólogos interiores e, portanto, o romance apresenta diálogos mínimos entre as personagens. Na segunda parte, o romance narra o casamento e a vivência conjugal da personagem principal e a personagem Otávio que, por sua vez, vive o dilema de manter o casamento com Joana ou viver com Lídia, a amante grávida, que espera a decisão de Otávio para montar o enxoval do casal.

No plano formal do romance, aquilo que seria definido como etapas da vida de Joana – a infância, adolescência e a vida adulta como uma mulher casada – são interferidas por rememorações, visões, sonhos e devaneios, de modo que o leitor não consegue localizar temporalmente o que aconteceu e o que está acontecendo na narrativa. O presente da personagem, o que ela sente e percebe, é acompanhado por rememorações do passado, rompendo a lógica teleológica de começo, meio e fim. Joana também expressa, como inquietação, uma expectativa de se libertar de um cotidiano amorfo e se aproximar do coração selvagem da vida, possibilidade que a personagem quase alcança em momentos de epifania, que desestabilizam o tempo cronológico.

Logo no primeiro capítulo do romance, a narração evidencia uma diferença entre o tempo do relógio, caracterizado pelos ruídos do mundo moderno, como o clique da máquina de escrever com a qual o pai de Joana trabalha, e a experiência sensível da protagonista, marcada por outro ritmo. Isso porque, ainda criança, Joana compreende o mundo como passível de criação por meio da imaginação:

> Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados.
> 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 de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraindo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó.
> — Papai, inventei uma poesia.
> [...] Divertiu-se com os papelões. Olhava-os um instante e cada papelão era um aluno. Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto. Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: "Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?" E declarava depois: "Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço".
> — Papai, que é que eu faço?
> — Vá estudar.
> — Já estudei.
> — Vá brincar.
> — Já brinquei.
> — Então não amole (Lispector, 1943, pp. 7-8).

Nesta cena, o tempo do relógio é representado pela onomatopeia *tin-dlen*. Entretanto, Joana-criança dança no ritmo de outro tempo, por meio do qual cria a própria realidade. Nota-se, em cena, uma tensão entre o tempo-processo do relógio, e o tempo subjetivo de Joana. Além disso, é possível perceber que a narração em terceira pessoa é rompida pelo atravessamento da voz da própria personagem, que por vezes assume a narração.

É fato que a forma romanesca passou por transformações relacionadas a diferentes momentos históricos. O romance do século XVIII e XIX é caracterizado por uma escolha estética consciente de sugerir o real. Anatol Rosenfeld destaca que o romance durante esse período adotava uma visão tridimensional, em que os personagens eram inseridos num espaço nítido como plano de fundo. Além disso, o leitor conhecia o passado e o futuro empírico e biográfico dos personagens, adotando, assim, a verossimilhança e o tempo cronológico de encadeamento causal (cf. Rosenfeld, 1985, pp. 885-91). Para o crítico, o narrador se separa do mundo narrado, apresentando um mundo "eterno" e "sem tempo":

> O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectiva. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador (Rosenfeld, 1985, p. 92).

Esclarecido o procedimento realista, o romancista que rompe a tradição do século XIX é Marcel Proust. A partir da sua obra, Rosenfeld nota uma mudança fundamental: para o narrador o mundo já não é um dado objetivo, mas sim uma vivência subjetiva. O romance passa a acontecer no íntimo do narrador, assim como há a fragmentação das pessoas e das perspectivas, visto que a cronologia se confunde com o tempo vivido, ou como "a reminiscência transforma o passado em atualidade" (Rosenfeld, 1985, p. 91). A autoridade do autor é questionada, pois ele participa das mesmas estruturas coletivas e partilha dos mesmos mecanismos psíquicos do homem moderno. Nesse sentido, pode-se pensar que *Perto do coração selvagem* participa daquilo que Rosenfeld chama de *Zeitgeist* que acompanhou uma "desrealização" no campo das artes.

A mudança da forma tradicional de narração é fundamental em *Perto do coração selvagem*. Uma imagem expressiva construída no romance é de uma orelha-que-tudo-escuta: "Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta" (Lispector, 1943, p. 7). Entre o tempo do relógio, a imagem da orelha, que aliás quebra a expectativa do realismo, representa a capacidade de percepção da personagem Joana. O narrador divide o lugar de autoridade com a voz da personagem principal, alternando entre o narrador em terceira pessoa que tudo conhece e o Eu da personagem. Essa operação permite que aspectos do sujeito, antes não acessados pelas posições monológicas de narração, possam ser acessados a partir da forma do romance (cf. Bakhtin, 2002, p. 97).

No capítulo intitulado *A mulher da voz e Joana*, a personagem principal visita uma casa para alugar, onde pretende morar após o casamento com Otávio. Durante a visita, estabelece um diálogo com uma personagem sem-nome, referida apenas como mulher da voz. O diálogo entre Joana e a mulher sem-nome acontece da seguinte forma:

Albuquerque: revista de Estudos Culturais. Aquidauana, v. 18, n. 35, jan.- jun. 2026.
e-issn: 2526-7280

> — Casada? — perguntou Joana, debruçada sobre ela.
> — Viúva, com um filho. — E continuou a destilar seu canto sobre os aluguéis da zona.
> — Não, creio que a casa não interessa, é grande demais para um casal, disse Joana apressada, um pouco áspera. Mas — adoçou as palavras, escondeu a avidez — posso visitá-la uma vez ou outra para conversarmos? A outra não se surpreendeu.
> Alisou com uma das mãos a cintura engrossada pela maternidade e pela lentidão de movimentos: — Acho que vai ser difícil... Vou visitar amanhã meu filho. É casado. Vou viajar... Sorria sem alegria, sem emoção. Apenas: vou viajar. O que interessava àquela mulher? — indagava-se Joana. Teria um amante...
> — Vive só, a senhora? — perguntou-lhe.
> — Minha irmã mais moça foi ser irmã de caridade. Moro com a outra.
> — Não é triste viver sem um homem na casa? — prosseguiu Joana.
> — Acha? — retrucou a mulher.
> — Estou perguntando se a senhora acha e não eu. Sou casada, ajuntou Joana, tentando dar um ar íntimo à conversa.
> — Ah, eu não acho triste não. — E sorria sem cor. — Bem, vou lhe pedir licença para me despedir, já que não lhe interessa a casa.
> [...] Joana prosseguiu seu caminho humilhada. Débil mental, sem dúvida... Mas a voz? Não pôde libertar-se dela durante todo o resto da tarde. Sua imaginação corria em busca do sorriso da mulher, de seu corpo largo e quieto. Ela não tinha história, descobriu Joana devagar. Porque se lhe aconteciam coisas, estas não era ela e não se misturavam à sua verdadeira existência. O principal – incluindo o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. Esse o fundo da narrativa. [...] Por que descrever mais do que isso? É certo que lhe aconteciam coisas vindo de fora. Perdeu ilusões, sofreu alguma pneumonia. Aconteciam-lhe coisas. Mas apenas vinham adensar ou enfraquecer o murmúrio do seu centro. Por que contar fatos e detalhes se nenhum a dominava afinal?
> Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído — como o da respiração de uma criança tenra —, o seu brilho doce — como o de uma planta recém-nascida. Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer. Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim (Lispector, 1943, pp. 38-39).

O longo trecho demonstra, em primeiro lugar, que a narração desafia a perspectiva tradicional do narrador onisciente, que conhece todas as emoções, os pensamentos e os planos das personagens. Ao se recusar a adotar a postura convencional, o narrador reconhece a limitação do seu próprio conhecimento sobre a personagem e da sua capacidade de relatar o fato. Isso implica uma recusa da ideia de um Eu narrador fixo e de uma visão totalizante da história enredada e dos personagens situados nela. Em vez disso, o narrador adota um Eu narrador em transformação (cf. Rosenfeld, 1985, pp. 90-95).

Dessa forma, *Perto do coração selvagem* confronta a concepção tradicional de narrador como instância que conhece, a priori, o desfecho da narrativa e o destino das personagens, operação que fecha o tempo narrativo da obra. No romance de Clarice Lispector, o narrador é situado no mesmo plano das personagens, renunciando ao conhecimento prévio do destino de Joana e,

por conseguinte, à conclusão do romance. Nessa perspectiva, a autora abre a narrativa para possibilidade, aspecto representado, entre outros recursos, pelo uso constante de reticências.

Em segundo lugar, a conversa entre Joana e a mulher da voz evidencia como Clarice Lispector confronta a interioridade da protagonista com a normatividade social que organiza a experiência feminina. Estabelece-se uma tensão por meio da incerteza de Joana diante do casamento e o receio de seguir um futuro predeterminado para as mulheres dos estratos médios na década de 1940 e 1950. Por outro lado, o mundo da mulher viúva é inscrito no tempo da ordem patriarcal, pois percorreu etapas como o casamento, a maternidade, a manutenção do espaço doméstico, determinados socialmente para as mulheres como um destino natural.

Na cena supracitada, a mulher da voz diz que Joana não demonstra interesse pela casa, espaço que, ao longo do romance, é visto pela protagonista como uma forma de aprisionamento. Em contrapartida, a janela constitui um espaço limiar para a viúva: situada no interior da casa e, portanto, no espaço da ordem, ela contempla, através da janela, a possibilidade de liberdade que permanece do lado de fora.

É importante salientar, no âmbito dessa discussão, que, mesmo em sociedades atravessadas pelo imperativo da modernização, como o Brasil, o paradigma da esposa e da mãe, sustentado pela vigilância moral, permaneceu hegemônico (Cf. Saffioti, 1976, pp. 87-101). No romance, o cotidiano da mulher da voz é determinado pelas tarefas domésticas, em consonância com uma organização temporal fundada na ordem patriarcal, que entra em conflito com o tempo vacilante de Joana. Em determinado momento da cena, Joana pensa que a mulher sem nome é uma mulher sem história. Tal percepção remete ao silenciamento imposto pela ordem simbólica patriarcal, que restringe não apenas a voz, mas também a expressão corporal feminina ao reservá-las ao espaço doméstico. É essa lógica que faz com que a mulher da voz apareça, aos olhos de Joana, como alguém de "corpo largo e quieto".

Dessa forma, é importante apontar que a experiência do corpo, a intuição e a sensação, são fundamentais no romance. Para discutir esse tópico, é

interessante voltarmos ao Proust[5]. No desenvolvimento artístico desencadeado desde o século XIX, o realismo constituiu-se como uma abordagem preferível. Contudo, o romance no século XX, frente a vivência na modernidade, passa a se preocupar com as transformações da experiência.

No bojo dos impactos da Primeira Guerra Mundial e a industrialização, responsável também pelo desenvolvimento dos aparatos de guerra, Walter Benjamin (1989) buscou desenvolver argumentos acerca da modernidade, entendendo-a como um período de esvaziamento da experiência. Isso porque, o homem moderno, frente um mundo desfigurado pela barbárie das guerras mundiais, foi defrontado com sua fragilidade. Nesse processo, a miséria e o medo passaram afetar a sua psique. Além disso, o avanço do complexo industrial solapou a função tradicional do narrador, pautada em sua capacidade de ter algo de especial a dizer, passado de geração em geração, não somente devido ao distanciamento dos homens entre si, como também ao avanço da técnica industrial.

Benjamin (2010) estabelece uma distinção entre a experiência (*Erfahrung*), basilar para a construção da tradição, e a vivência moderna (*Erlebnis*), caracterizada por um processo de individualização do homem diante da solidão da modernidade. A experiência, por sua vez, sofre um processo de degradação diante das mudanças impulsionadas pelo capitalismo. Essas mudanças alteram a consciência do homem, de forma que a consciência passa a funcionar em constante alerta (angústia), agindo como um mecanismo de defesa contra situações cotidianas de choque. Nesse processo, a consciência se tornou incapaz de guardar traços de memória duradouros frente à onipresença dos estímulos na sociedade moderna.

Com efeito, a experiência se encerra quando os atos de consciência de organização do conteúdo apreendido emergem. Por outro lado, os traços mnêmicos permanecem mais intensos enquanto não passam pela consciência. É nesse sentido que a obra Marcel Proust, para Benjamin, consegue captar, mesmo na vivência moderna, a experiência. Tomando os romances de Proust como estudo teórico, Benjamin percebe que para além de uma memória controlada

5 Operamos aqui pela ideia de que a comparação do efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico, pode ser feita por meio da sua recepção. Nesse sentido, a pesquisa sobre intertextualidade, que examina como os textos dialogam uns com os outros ao longo do tempo, são relevantes. (cf. Iser, 1996)

pela consciência (voluntária), existe uma forma de memória involuntária que se torna central na modernidade.

Se tomarmos como exemplo o romance *No caminho de Swann* (1913), retomamos a discussão central sobre a memória e experiência. No romance, o narrador se interroga a respeito da especificidade do lembrado, de tal modo que a sua infância em Combray parecia um passado longínquo e irrecuperável. Nessa premissa, a ação da memória voluntária, nada reteria o passado, pois como demonstra Proust, a consciência organiza o conteúdo (passado) por meio da ilusão de uma sucessão temporal.

A questão da memória involuntária é posta teoricamente na cena em que o narrador-personagem, fugindo dos seus hábitos usuais, aceita tomar um chá preparado pela sua mãe. Junto ao chá, sua mãe serve madalenas. Ao levar a boca — destaca-se aqui a importância *sentidos* – um pedaço de bolo amolecido no chá, o autor-personagem passa por um instante de epifania. O fluxo cotidiano é interrompido, e o sabor, como objeto da experiência, possibilita que o passado coexista dentro do próprio indivíduo, de forma que é rompida a linha teleológica de um passado que sucede o presente.

Formalmente, o rompimento teleológico do tempo também aparece em *Perto do coração selvagem*. A personagem Joana que vive o choque da "zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável", alcança os "raros instantes" de uma imagem completa "de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena" (Lispector, 1943, p. 175), a partir da experiência corporal:

> Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a inversão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas (Lispector, 1943, p. 63).

Nesta cena, o tato é o sentido predominante, uma vez que se baseia na relação de Joana, o seu corpo e a sensação da água. Longe do "tic-tac leve e nervoso do relógio" da casa dos tios, na qual Joana passou a morar depois da morte do pai, ela emerge da banheira como uma "desconhecida", ou seja, Joana

passa por um processo constante de renovação do ser pela experiência corporal (Lispector, 1943, p.34). Joana rompe, assim, o tempo homogeneizado da vivência organizada pela consciência, ou ainda, pelo ordenamento do tempo-processo. A personagem experiência outro tempo, que difere daquele tempo-processo da modernidade também questionado por Proust, tempo outro caracterizado pela ânsia de escapar do corpo confinando na casa dos tios e, posteriormente, no internato.

Joana teme a disciplinarização e questiona a figura da tia, que cumpre o papel de custódia de seu bom comportamento para torná-la uma mocinha respeitável e, futuramente, uma boa esposa. Posteriormente, ela passa a temer o internato ao qual os tios a submetem, pois "[...] o regime severo de um internato poderia amansá-la. Padre Felício tem razão"(Lispector, 1943, p. 26). Logo, Clarice Lispector questiona um *ethos* religioso segundo o qual o feminino precisa ser mantido em custódia, bem como o corpo deve ser disciplinado. Entretanto, Joana vivencia momentos em que reside a chance de resistir ao efeito entorpecente das ações voluntárias e racionais, por meio da experiência do corpo e dos sentidos. Sendo assim, a percepção dos sentidos e das sensações atua como uma resistência à racionalização do tempo técnico.

O casamento de Joana com Otávio representa um destino que encerra a possibilidade de renovação e liberdade. Essa união alinha-se ao tempo teleológico que organiza a experiência da mulher das classes médias no Brasil das décadas de 1940 e 1950, dentro da estrutura patriarcal. Em determinado momento, Joana questiona: "Como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?" (Lispector, 1943, p. 17). Assim, Joana encara o matrimônio como um aprisionamento, ansiando pela liberdade.

Na segunda parte do romance, Otávio rompe o casamento com Joana. Ele se mostra atormentado tanto pelo comportamento da protagonista quanto pelos questionamentos dela em relação ao futuro determinado para ambos como casal:

> [...] Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca (Lispector, 1943, p. 74).

Otávio abandona o mundo interior e o tempo de Joana, retornando ao mundo da ordem, no qual poderia ocupar a posição determinada como natural para o homem ao lado de Lídia. O tempo técnico da personagem alinha-se ao imaginário da modernização burguesa no Brasil da década de 1940, representado por seu trabalho intelectual como professor de direito, pela racionalização do cotidiano e pelo casamento como forma de estabilidade e de reprodução da ordem. Por outro lado, o tempo interior de Joana, espiralado e vacilante, perturba esse processo linear também encarnado por Otávio.

No ato final do romance, já separada de Otávio, Joana revisita o rio localizado na casa do tio, elemento que também se faz presente em suas rememorações de infância:

> As palavras são seixos rolando no rio. Não fora felicidade o que sentira então, mas o que sentira fora fluido, docemente amorfo, instante resplandecente, instante sombrio. Sombrio como a casa que ficava na estrada coberta de árvores folhudas e poeira do caminho. Nela morava um velho descalço e dois filhos, grandes e belos reprodutores. O mais novo tinha olhos, sobretudo olhos, beijara-a uma vez, um dos melhores beijos que jamais sentira, e alguma coisa erguia-se no fundo de seus olhos quando ela lhe estendia a mão. Essa mesma mão que agora repousava sobre o espaldar de uma cadeira, como um pequeno corpinho aparte, saciado, negligente. Quando era pequena costumava fazê-la dançar, como a uma mocinha tenra. Dançara-a mesmo para o homem que fugia ou fora preso, para o amante — e ele fascinado e angustiado terminara por apertá-la, beijá-la como se realmente a mão sozinha fosse uma mulher. Ah, vivera muito, a fazenda, o homem, as esperas. Verões inteiros, onde as noites decorriam insones, deixavam-na pálida, os olhos escuros. Dentro da insônia, várias insônias. Conhecera perfumes. Um cheiro de verdura úmida, verdura aclarada por luzes, onde? Ela pisara então na terra molhada dos canteiros, enquanto o guarda não prestava atenção. Luzes pendendo de fios, balançando, assim, meditando indiferentes, música de banda no coreto, os negros fardados e suados. As árvores iluminadas, o ar frio e artificial de prostitutas. E sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber. Também: as plantas crescendo de sementes e morrendo. Também: longe em alguma parte, um pardal sobre um galho e alguém dormindo. Tudo dissolvido. A fazenda também existia naquele mesmo instante e naquele mesmo instante o ponteiro do relógio ia adiante, enquanto a sensação perplexa via-se ultrapassada pelo relógio.
> Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, ma da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo mudo. Um instante... acabou-se. E não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. Ninguém impedia que ela fizesse exatamente o contrário de qualquer das coisas que fosse fazer: ninguém, nada... não era obrigada a seguir o próprio começo... Doía ou alegrava?
> No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro. Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana (Lispector, 1943, pp. 97-98).

A cena recorre à fragmentação, de modo que o pensamento de Joana é interrompido pela incapacidade de produzir qualquer forma de conclusão. Em *Perto do coração selvagem*, a liberdade reside nos momentos em que Joana age segundo a necessidade de sua natureza, uma necessidade interna que ignora as coerções externas que a determinam. A liberdade e o desejo, são entendidos por Joana como potências de vida.

A maquinaria do patriarcado e a maquinaria do capitalismo técnico territorializam o desejo em um sistema fechado, pautado por fronteiras hierárquicas. De acordo com Deleuze e Guattari (2000), o desejo é uma força libertadora que compromete a estrutura de servidão da sociedade. Para Clarice Lispector, o corpo, o desejo e o prazer apresentam-se como potências contra a repressão e a dominação. Joana, lida por Sérgio Milliet como uma personagem envolvida apenas em dilemas individuais e perpassada por um egoísmo, é o sujeito que tenta romper e corroer o tempo técnico e da ordem por meio do desejo.

No período de publicação de *Perto do coração selvagem*, intelectuais e artistas delinearam os caminhos políticos e estéticos para dialogar com a realidade brasileira. Clarice Lispector participou de um momento de contraposição ao romance tradicional realista no Brasil, como forma de comprometimento com o desenvolvimento da literatura, mas também como uma forma de interpretação do país. O romance configura-se como um regime histórico de identificação, apresentando o mundo e articulando possibilidades para os sujeitos o compreenderem.

Clarice Lispector assegurou ao romance um estatuto de liberdade formal diante de um período de autoritarismo e do arrasamento pós-guerra[6], conferindo ao romance um tom de procura, por meio da personagem Joana, pela liberdade:

6 A crise política do pós-guerra e o surgimento de regimes totalitários estão diretamente relacionados ao que Arendt (2018) chama de "sentimento de superfluidade do homem de massa". Nesse contexto, os indivíduos se tornam atomizados, ou seja, isolados e individualizados, devido à dissolução das relações sócio-políticas tradicionais. A perda de referências comuns, associada à fragmentação dos partidos, cria um cenário no qual as pessoas se percebem como parte de um grupo maior, compartilhando o mesmo destino. Essa atomização gera uma sensação de dispensabilidade. No âmbito da vida privada, o pilar do terror está na destruição da capacidade humana de sentir e pensar, uma consequência da lógica imposta pela ideologia totalitária. Portanto, para Arendt, o período do totalitarismo e da guerra foi um "produtor de solidão", destruindo a vida privada e criando uma solidão organizada, que culmina na perda do próprio eu.

> O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. Talvez tivesse alguma vez modificado com sua força selvagem o ar ao seu redor e ninguém nunca o perceberia, talvez tivesse inventado com sua respiração uma nova matéria e não o sabia, apenas sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender. Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a... Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá 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 virá 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, só 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 então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (Lispector, 1943, pp. 30-31).

Formalizada pela linguagem, a experiência de Joana confere-lhe autonomia de pensamento. A personagem é movida por um ímpeto de liberdade, manifestado por meio do desejo. Na cena final, Joana rompe com a teleologia do tempo, uma vez que ela e a natureza, esta última evocada nas imagens do rio e do cavalo, não possuem um destino a cumprir, mas a criar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender por que a obra de Clarice Lispector é considerada intimista e alienada significa pensar em uma tradição que consolidou uma forma estética mais apropriada ao diálogo com o real. Na memória histórica, Clarice Lispector possui um lugar por sua produção de uma literatura sentimental que, por sua vez, enfrentou uma tradição que considera cânone o posicionamento político do escritor pelo prisma do realismo. A fim de classificação, que muitas vezes a história literária recorre para situar a autora de *Perto do coração selvagem*, utilizam

a diferença com que está se apresenta no início da década de 40: trata-se de um afastamento à uma série dos autores que se valeram de uma focagem realista. E, ao ser colocada como uma escritora de uma literatura voltada ao tratamento de temas "existenciais", a escritora foi colocada como incapaz de fazer o tratamento crítico da realidade brasileira e como desengajada do contexto sociopolítico.

Nas décadas de 1940 e 1950, o Brasil encontrava-se sob o imperativo de um futuro orientado pela transformação econômica e perpassado por políticas desenvolvimentistas que visavam ao alinhamento com o capitalismo ocidental. Diante desse cenário, Clarice Lispector utiliza a forma do romance e a escolha estética do intimismo para demonstrar a continuidade da estrutura patriarcal frente a exigência de um futuro moderno. O tempo, no romance, assume uma conotação histórica, uma vez que a interioridade de Joana desvela o descompasso da experiência brasileira, o progresso, pautado pela ordem e pela linearidade temporal, é perturbado pelo tempo interior da protagonista. Assim, a proposta de Clarice em *Perto do coração selvagem* consolida uma literatura descontínua, que fragmenta a experiência da mulher das camadas médias e eleva à centralidade o corpo desejante em sua relação com o mundo.

Entendemos que Clarice Lispector incorporou a tensão política na própria linguagem. Em *Perto do coração selvagem*, a autora questiona o método tradicional de narrar, e, assim, mostra, ao tecer o seu romance, como o trabalho com a linguagem também pode dialogar com o contexto social brasileiro. Pensamos que *Perto do coração selvagem* figura, em sua estrutura (forma), o debate sobre o processo social brasileiro, que não deve se reduzir a um engessamento de uma literatura considerada pelos críticos detratores como sentimental.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Discurso de Posse na Academia Brasileira**: Jorge Amado. Povo e Terra; 40 Anos de Literatura, 1961.

ARENDT, H. **As origens do totalitarismo**: Antissemitismo, Imperialismo e Totalitarismo. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2015 [1975].

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:** magia e técnica, a arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 3, n. 4, p. 139-182, 2002.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943.

MORAES, Diniz de. **O rebelde do traço**: a vida de Henfil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.). **Repensando a história**. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville. **Revista Brasileira de História,** São Paulo, v. 8, n. 15, set.1987/ fev. 1988.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo:

Globo, 1957.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html. Acesso em: 30 set. 2023.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. 2º volume. São Paulo: Brasiliense, 1945.

UM SORRISO para todas. **Revista Careta,** Rio de Janeiro, p. 18-19, 22 abr. 1944.

VIEIRA, Thaís L. Narrativas do sentir em 1968: Lóri em busca do tesouro perdido. In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides F. **1968:** 50 anos depois. São Paulo: Editora LiberArs, 2012