



JOANA E A MIMESE DO REAL NA PRIMEIRA PARTE DE *PERTO DO CORAÇÃO* *SELVAGEM* DE CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Ferreira Torres¹

Antônio Máximo Ferraz²

Harley Farias Dolzane³

RESUMO: O presente artigo se propõe a interpretar a primeira parte *Perto do Coração Selvagem*, romance inicial de Clarice Lispector. A obra narra acontecimentos da vida da personagem Joana, da infância à adolescência. O texto revela a procura que Joana empreende por um modo de apreensão da realidade pela linguagem e pelo pensamento, percebendo como isso interfere, ao longo de sua trajetória de vida, em suas relações interpessoais com o pai, os tios, o marido Otávio, a amante do esposo, Lídia, e seu amante, um personagem inominado. O romance é composto por duas partes, sendo que a primeira seção apresenta algumas passagens da infância e adolescência de Joana. Nessas duas fases da vida da personagem, foi possível perceber dois modos distintos de associar a realidade à linguagem: o primeiro, relacionado à infância, considera essa relação de modo radicalmente mimético, em que Joana não se considera fora da natureza, porém parte dela, enquanto no segundo, o qual diz respeito à adolescência, a linguagem passa a tentar analisar a realidade, uma vez que já existe uma separação entre sujeito (Joana) e objeto (natureza). Foi possível relacionar o modo como a questão da mimese é apresentada no romance com a visão moderna de Adorno, Benjamin, Herder (apud GEBAUER e WULF, 1995), Gebauer e Wulf (1995) acerca do mimético, assim como a aristotélica, segundo as leituras de Dias (2014) e Helena (1980). Realizou-se diálogo com outros trabalhos acerca da obra de Clarice Lispector. O método hermenêutico foi utilizado na pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: *Perto do Coração Selvagem*. Mimese. Linguagem.

ABSTRACT: The present article intends to interpret the first part of *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector's inaugural novel. It narrates the character Joana's life events, hence her childhood to her adulthood. In the text it is noticeable that Joana endeavours a pursuit of the ways reality can be grasped by language, and by thought, throughout her life trajectory, besides, how can it intervene in her personal relationships with her father, her uncle, her aunt, her husband Otávio, her husband's lover, Lídia, and her lover, an anonymous character. The novel is composed by two parts, being the first part the one that presents some events of Joana's childhood and adolescence. On these two character's life phases, it was possible to perceive two distinct manners of linking reality to language: the first one, associated to the childhood, considers this

relationship on a radically mimetic way, in which Joana does not consider herself apart from nature, but part of it, while on the second one, which regards to the adolescence, language begins to try to analyze reality, once there is already a split between subject (Joana) and object (nature). It was possible to link the way the question mimesis is presented on the novel to the modern understanding of Adorno, Benjamin, Herder (apud GEBAUER and WULF, 1995), Gebauer and Wulf (1995) about the mimetic, as well as the aristotelic one, according to Dias (2014) and Helena's (1980) understanding. The dialogue with another works about Clarice Lispector's literary work. The hermeneutic method was used on the research.

KEY-WORDS: *Perto do Coração Selvagem*. Mimesis. Language.

O INÍCIO

Perto do Coração Selvagem (LISPECTOR, 1998), primeiro romance de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1944, narra o crescimento de Joana, de sua infância, passando pela adolescência, até a fase adulta, na qual a narrativa passa a se concentrar na traição do marido Otávio e a traição da própria personagem com outro homem. Porém, mais do que descrever as experiências do crescimento da personagem, o romance tematiza a ficcionalização do real, uma vez que a personagem em torno da qual a obra gira está, em cada uma das fases de sua vida, tentando captar a realidade à sua volta, ou como nomeia-se no texto do romance, “possuir as coisas”. Esse processo que faz parte das tentativas dos personagens clariceanos de capturar algo não dito, como Berta Waldman (1997, p. 8-9) afirma, acerca dos textos da autora: “O que os move é uma compulsão que os faz dobrarem-se sobre si mesmos, numa tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito.”. Assim, a interpretação realizada no presente trabalho tem como objetivo descrever os processos de ficcionalização do real, ou mimese, dos quais se utiliza Joana a cada período de sua vida. Para tanto, faz-se necessário, em primeira instância, refletir acerca do que se entende como “ficção” e “real”, evitando-se partir de pré-conceitos, a fim de que a interpretação do romance estudado permita a ausculta da obra e, portanto, seja fiel ao sentido instaurado por ela. Para proporcionar tal reflexão, utiliza-se aqui o artigo *Arte e verdade: a mimesis como criação da realidade* (FERRAZ, 2013). Em relação às noções de mimese com as quais se pretende dialogar no presente trabalho, foram selecionadas as reflexões de Aristóteles (apud ROSA, 2014) e (apud HELENA, 1996), Adorno, Benjamin e Herder (apud GEBAUER, WULF, 1995). As três concepções da modernidade de mimese possuem em comum um enfoque antropológico, o qual, como será observado, relaciona-se com *Perto do Coração Selvagem* – denominado doravante pela sigla PCS no artigo. No tocante às interpretações do romance já

realizada em trabalhos anteriores, realizou-se o diálogo com os trabalhos de Waldman (1997), Guimarães (2007).

PCS é dividido em duas partes. A primeira parte, composta por nove capítulos, oscila entre a narração de acontecimentos do passado, ou seja, infância e adolescência da personagem, e fatos do presente da trama, em que Joana já é adulta. Optou-se por realizar, no presente artigo, um recorte que delimita a interpretação dos capítulos que compreendem as lembranças do passado da personagem. Justificase tal escolha pois é possível acompanhar a mudança da relação entre Joana e a mimese com o passar dos anos, de modo que observar e interpretar essa modificação é a finalidade deste trabalho.

MIMSE, FICÇÃO E REALIDADE

Para que sejam feitas considerações acerca da mimese, é necessário determinar o que é ficção. A concepção corrente dessa palavra está associada a algo que foge à realidade, a fingimento, à imaginação, como está presente no *Novo Dicionário Aurélio* (FERREIRA, 1986, p. 774): “**ficção**. (Do lat. *fictione*) S. f. 1. Ato ou efeito de fingir; simulação, fingimento. 2. Coisa imaginária; fantasia, invenção, criação [...]”, e no *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2013, p. 191): “*Lat. Fictio, onis*, de *ingere*, modelar, compor, imaginar, fingir. Sinônimo de imaginação ou invenção [...]”. Pode se notar que tais definições são guiadas pela noção de artista como sujeito da criação da obra. Tal noção, entretanto, nem sempre foi regra, como afirma Barthes (1984, p. 49), acerca da figura do autor:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida, sem dúvida, pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo [...].

Na verdade, o artífice somente existe por causa da arte, pois, como informa Heidegger (2010, p. 145), “O originário da obra de arte e do artista é a arte”. O papel do produtor da obra, na consumação dela, é o de responder ao apelo das questões que o provocam. A ação dele é caracterizada por Ferraz (2013, p. 147-8):

A ação originária, à qual o artista co-responde [...] ao realizar a obra, é da realidade do real, sempre em retração. É ao apelo dessa retração [...] que a obra responde. A obra tem a sua origem no originário, que são as questões se retraindo ao se manifestarem.

A obra de arte, portanto, não parte integralmente do artista, mas da realidade, o que equivale a dizer que a arte é criação da realidade, sendo esse “da”

em sentido genitivo: pertence à realidade, não apenas tenta imitá-la: “[...] pois a *mimesis* tem o seu originário não no homem, mas na realidade: é ela que *acontece* na obra. A arte [...] é a realidade se criando, ou seja, doando-se como questão” (FERRAZ, 2013, p. 151). A ficção, por outro lado, é uma interpretação do real, não sendo este correspondente somente a uma verdade científica, religiosa, filosófica, etc. As obras de ficção são formas de interpretar o real, ou melhor, de o real se mostrar de diferentes maneiras: “É porque a realidade do real está sempre se velando em todo desvelamento que o real pode ser interpretado de diferentes modos.” (FERRAZ, 2013, p. 151). Portanto, considera-se aqui a ficção como uma interpretação do real e a mimese como uma criação da (em seu sentido genitivo) realidade.

PRIMEIRA PARTE: DA INFÂNCIA À ADOLESCÊNCIA

A primeira parte de *Perto do Coração Selvagem* se divide em nove capítulos, os quais se alternam em descrições de pequenos episódios da infância e juventude da protagonista, Joana, e na narrativa da personagem enquanto adulta, ou seja, o tempo presente em que ocorre o romance. A voz que narra o passado de Joana se alterna entre a de um narrador onisciente em terceira pessoa e narração da própria personagem, em primeira pessoa.

O primeiro capítulo, *O pai...*, descreve uma Joana ainda muito pequena, morando com seu pai, viúvo. Essa parte já se inicia com uma descrição das coisas funcionando a partir dos sons por elas produzidos, de acordo com a percepção da protagonista: “A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-tlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Busca-se passar uma percepção da realidade a partir de uma criança, mas também é possível relacionar essa percepção ao modo como o ser humano, nas épocas primevas, tentava mimetizar a realidade. Para Herder (1975, apud GEBAUER; WULF, 1995, p. 274), a partir do som que, por exemplo, os animais produziam, os primeiros seres humanos passaram a poder nomeá-los. Aristóteles, por outro lado, considerava a música como a arte em que se imitavam sons naturais. Para Joana, a presença dos sons indicava que o mundo “começava a funcionar”: “deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando [...] Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto.” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Ao mesmo tempo que reconhece os sons, Joana também se dá conta do silêncio: “Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). No decorrer da obra, os silêncios reaparecem como forças que não podem ser superadas pelas palavras, e,

consequentemente, assombra a personagem, porque, embora seja a ausência de sons, eles também velam todos os sons possíveis. A palavra “branco” alude também ao vazio e ao nada, assim como remete ao fato de que em PCS, há uma presença grande de cores, e não cores. Pode-se realizar uma alusão ao pintor Malevich, em relação ao branco como ausência preñe de imagens:

um [...] tipo de silêncio se instaura no quadro branco *Branco sobre branco*, do pintor russo Kasimir Malevich (1878-1935). Este, por querer aludir à absoluta subjetividade, meta inalcançável pela via da representação mimética, abole objetos, figuras humanas e não humanas, paisagens para deixar a tela no estágio do vazio branco, de modo a potenciar todos os sentidos possíveis. (WALDMAN, 1997, p. 8).

Nesse trecho, encontra-se um pensamento que também se aplica ao romance aqui estudado. A realidade como subjetividade torna-se, para o artista, uma meta inalcançável a ser representada, o que o leva a se deparar com o silêncio. Joana criança, entretanto, não encara, ainda, o real como objeto, mas reconhece-se como parte do real, da natureza, e faz parte do que Walter Benjamin (apud GEBAUER; WULF, 1995, p. 270) nomeia de semelhança não-sensível, fase pré-classicismo, em que ser humano e natureza não constituem, respectivamente, sujeito e objeto, mas se completam em uma conjuntura.

Joana, em suas brincadeiras, criava “poesias”, que constituíam em descrições do que acontecia ao redor dela. Por exemplo, quando conta uma poesia que inventou a seu pai: “ – Papai, inventei uma poesia. – Como é o nome? – Eu e o sol – Sem esperar muito recitou: - ‘As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.’” (LISPECTOR, p. 14). Interessante notar que essa criação da menina não se tratava de poemas, mas de “poesias”. Lucia Helena (1980, p. 47-8) diferencia poesia (do grego *poiésis*) de poema:

[*Poiésis*] nos diz da estrutura conformadora de uma determinada realidade. Significa não tanto o objeto em si, mas o modo de sua composição, donde esta palavra transcender sempre o puro objeto. No entanto, [...] havia um nome determinado para designar o puro objeto, *poema*.

Assim, a poesia que a pequena Joana criou não estava relacionada à estrutura poética, mas ao modo como a realidade se dava, a seus olhos. Note-se que essa poesia não pretendia recriar a realidade, pois, como a própria menina afirma, as galinhas comeram minhocas, mas ela não viu, ou seja, caso se tratasse de cópia exata da realidade - como se passou a entender o processo mimético após o período histórico classicista - a criança teria falado de algo que ela viu. Na realidade, Joana buscava o

real, mas não do modo dito “realista”. Sua mimese é de outra natureza, a qual pode ser relacionada com a teoria estética de Adorno, segundo a qual, a similaridade com os elementos da natureza não é o objetivo da arte, mas sua similitude com a força natural que os leva a existir. É o que Helena (1998, p. 53), ao interpretar o conceito de mimese em Aristóteles, afirma:

O poeta imita [...] a natureza e, justamente, por que a imita, é que é capaz de imitar a ação. Por quê? Porque imita ele a natureza no sentido em que esta palavra era entendida no pensamento grego: no de *physis*. O poeta imita, em seu obrar, o próprio obrar da *physis*, que não é a passagem do ser à aparência, nem da aparência ao ser, mas a passagem da potencialidade e latência à realização ou atualização.

Assim, a pequena poesia de Joana consistia em uma tentativa de apreender o processo, a ação da *physis*, mas ao mesmo tempo constituía-se em um processo mágico, ou seja, aquilo que ela determinava para que acontecesse com os objetos e elementos naturais, aconteceria. Gebauer e Wulf (2004, p. 43) explicam que a crença de que a linguagem possui natureza mágica foi um dos processos de autonomização do ser humano em relação ao mundo natural:

[...] os homens começam a influenciar a natureza por meio de suas próprias ações. Eles desenvolvem ideias acerca de conexões observadas na natureza e tentam influenciá-las por meio de sua ação. Desta forma, eles começam a prescrever algo à natureza esperando dela uma confirmação.

Agambem (apud AMARANTE, 2012, p. 111) também comenta acerca da relação mágica que a criança estabelece com a palavra. Segundo o autor italiano, a criança não aspira a conhecer os nomes das coisas, mas superá-los, o que a faz alegre quando inventa uma língua própria, uma designação pessoal para as coisas. O filósofo vai além, e considera que a infância é o que se conhece por “pensamento”, pois “A infância seria, portanto, uma experiência com a linguagem, uma tentativa de nominar ‘conceitos vazios’[...]”.

No mesmo capítulo, o leitor acompanha a descrição da vida da protagonista, sempre com a narração em terceira pessoa, constantemente envolvida em brincadeiras em que sua imaginação era extremamente viva, como é natural às crianças, e coisas inanimadas criavam vida, como os “alunos” de papelão (LISPECTOR, 1998, p. 15) e cores ganhavam aspectos humanizados: “verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Todavia, não somente de brincadeiras era constituída essa fase da vida da personagem. Ela também tinha segredos: “Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’.”

(LISPECTOR, 1998, p. 16). Essa frustração em não ter “a coisa” passaria a ser uma obsessão recorrente para Joana. Neste trabalho, “a coisa” é justamente a *physis*, a qual Joana tentava alcançar a partir da mimese.

O quarto capítulo, ... *A tia...*, narra a ida da protagonista, ainda criança, para a casa de sua tia após a morte prematura do pai. Esse capítulo é notável pela descrição animizada dos elementos naturais e objetos, como no excerto a seguir:

Atravessou a extensão de areia que levava à casa da tia, prenunciando a praia. Debaixo dos grãos nasciam ervas magras e escuras que se retorciam asperamente à superfície da brancura fofa. A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher.

[...] Os coqueiros se retorciam desesperados e a claridade a um tempo velada e violenta se refletia no areai e no céu, sem que o sol se tivesse mostrado ainda. Meu Deus, o que acontecera com as coisas? Tudo gritava: não! não! (LISPECTOR, 1998, p. 35-6).

Em um processo de prosopopeia, os elementos naturais, por meio da percepção de Joana, “criam vida”. Esse processo é de natureza mimética, uma vez que provê a um ente não-humano características humanizadas, como comentam Gebauer e Wulf (1995, p. 269), “The mimetic faculty leads us to perceive similarities and invent correspondences with surrounding nature.”⁴. Além disso, por meio da relação com os elementos à sua volta, era possível entender seus próprios sentimentos, como no momento em que se dá conta de que o pai morreu:

[...] sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. [...] Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1998, p. 38-9).

Como se observa no excerto acima, a menina considera seu sentimento como “uma coisa grande que vinha do mar” e a morte do pai “como não se vê o

fundo do mar”. Essa assimilação dialoga com a consideração feita por Gebauer e Wulf (1995, p. 275), para os quais a relação mimética de um indivíduo com o mundo modifica sua percepção: “individuals make themselves similar to the outer world, changing themselves in the process; in this transformation, their perception of both the outer world and of the self change.”⁵ .

Outro excerto de impressionante percepção mimética pela personagem é o seguinte:

Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível. Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo. (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Joana dá-se conta de que há diferentes maneiras como a linguagem influencia seu redor, e nem tudo passa a existir depois da ação da fala, mas o pensamento é capaz de produzir uma imagem antes inexistente. O poder mimético do pensamento – criar uma imagem que não existia antes de ser pensada – é a imaginação. Descobrir que nela se operava a imaginação foi um passo importante para que Joana se individualizasse do resto da natureza. Se, anteriormente, Joana partia das coisas em sua volta para criar, ela passou a perceber, a partir de então, que poderia, independentemente do que estava ocorrendo, engendrar, a partir de si mesma, uma imagem.

A relação entre imaginação e pensamento é refletida por Benedito Nunes (2009, p. 207) ao relacionar o pensamento cartesiano com a poesia ortônima de Fernando Pessoa. O filósofo paraense afirma, sobre a faculdade da consciência, segundo Descartes: “Compreender, querer, imaginar, mas também sentir, são fatos de consciência e, assim, constituem aspectos do pensamento.”, sendo a fonte do pensamento um Eu pensante e integral. Esse Eu absoluto seria, a partir de poetas como Baudelaire e Rimbaud (autor da frase “O eu é um outro”), questionado, e um Eu fragmentado passaria, principalmente após o surgimento da psicanálise lacaniana, a ser mais aceito no século XX. A obra de Clarice Lispector não foge dessa concepção descentralizada

de Eu, tanto é que, em *Água Viva* (LISPECTOR, 1998, p. 67), por exemplo, o sujeito se apaga: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade” e em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1982, p. 165), as personagens Ulisses e Lóri unem, a partir do amor, suas individualidades: “Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois só agora eu me chamo ‘Eu’. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original.”. Nunes (2009, p. 118), quanto ao Eu apresentado nos romances clariceanos, afirma:

Nos romances de Clarice Lispector o Eu, reduto da personalidade, que é a exteriorização do ser psíquico, o Eu, como base da identidade pessoal dos indivíduos, cai por terra. Desfeita num momento e refeita noutro, desagregando-se sempre e sempre ameaçada, a identidade pessoal parece mais um ideal a atingir [...].

Tendo em vista essa concepção, pode-se afirmar que, na primeira parte do romance, Joana tem essa “identidade pessoal” aparentemente estável, em um plano subjetivo, o qual será, no entanto, desfeito a partir do final do livro e continuará nos romances posteriores. Além disso, sendo PCS um romance de formação⁶, é natural que Joana passe por diferentes fases em sua composição como ser humano.

O capítulo de reminiscência da adolescência de Joana é intitulado *...O banho...* Logo no início do capítulo, Joana é chamada de víbora pela tia, enquanto esta conversava com o marido, por causa de atitudes como o roubo de um livro. A menina ouviu o que sua tia falou e o leitor passa a conhecer suas sensações depois das palavras da tia:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor. Não não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, esbofetou o próprio rosto. (LISPECTOR, 1998, p. 50-1).

A palavra, nesse novo momento da personagem, passa a refletir seus

sentimentos, mas não por meio de metáforas com o ambiente que a cercava, mas tentando expressá-los de maneira abstrata. Ao mesmo tempo, Joana quer ter controle de suas emoções, como a consciência que lhe dizia “Estou sofrendo” ou quando está “perscrutando a volta da dor”. A partir desse momento, as lembranças de Joana passam a ser mais apaixonadas, tomadas por maior emoção do que as lembranças de Joana criança. A adolescência é, para a personagem, um divisor de águas, no que diz respeito à ficcionalização de sua realidade: se na infância a linguagem que ela utiliza é de natureza que tende ao impressionismo, a partir da adolescência ela passa a ser mais expressiva.

É na adolescência que Joana passa a ter dificuldade de se ligar sentimentalmente às pessoas, o que torna difícil, cada vez mais, a compreensão dos outros por meio da linguagem. As coisas tornam-se um peso e estar com os outros passa a consumir a energia da personagem:

As coisas haviam-se guardado até agora e então aproximavam-se de Joana, cercavam-na, brilhando na meia escuridão do crepúsculo. [...] Por que tinha cada criatura alguma coisa a lhe dizer? Por quê, por quê? E que exigiam, sugando-a sempre? A vertigem, rápida como um redemoinho, tomou conta de sua cabeça, fez vacilarem suas pernas. [...]

Agora as criaturas não eram admitidas no seu interior, nele fundindo-se. As relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinha consigo mesma. A doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior e o que ela oferecia aos passos dos estranhos era areia incolor e seca. (LISPECTOR, 1998, p. 60 e 62).

Além de ser provocada pelo tratamento frio que recebia dos tios, essa mudança da relação entre Joana e o que a cercava deve-se à transição da natureza de seu pensamento. Agora ela percebia a natureza e os outros humanos não como parte de uma mesma conjuntura, mas ela se torna sujeito, e os outros, objeto de análise: “Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria.” (LISPECTOR, 1998, p. 62) As descrições das pessoas e dos objetos ao redor modificam-se sensivelmente. Compare-se um excerto da infância de Joana com um de sua adolescência:

Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo. A tia tirou um lenço

grande e amarrado, assoou o nariz. A empregada continuava sentada, observando os quadros, as pernas largadas, a boca aberta. Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. Aos soluços eles cresciam, cresciam e de dentro da casa veio um cheiro de feijão misturado com alho. Em alguma parte, certamente, alguém beberia grandes goles de azeite. Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!

[...]

o ruído das duas bocas mastigando e o tic-tac leve e nervoso do relógio. Então a mulher erguia os olhos e imobilizada com o garfo na mão, esperava ansiosa e humilde. Joana desviava a vista, vitoriosa, abaixava a cabeça numa alegria profunda que inexplicavelmente vinha misturada a um aperto doloroso na garganta, a uma impossibilidade de soluçar. (LISPECTOR, p. 36-7, p. 63).

O primeiro excerto contém uma comparação metafórica, “A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro.”, e uma criação da imaginação da Joana menina, “Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. [...] Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!”. O segundo excerto, por sua vez, possui linguagem mais direta e uma descrição que se pretende mais naturalista, mas, ao mesmo tempo, é também de natureza mais expressiva – subjetiva.

Adorno (apud GEBAUER; WULF, 1995, p. 284) considera, antropologicamente, que o ser humano passou de uma fase essencialmente mimética para uma fase racional, em que se destaca a relação de dominação do humano sobre os outros humanos e a natureza, na última:

The rational practice of the historical period is simultaneously based on mimesis and a substitute for it. [...] The goal is no longer the organic adaptation to others and surrender to nature but the rational self-assertion of human being over against nature.⁷

De modo similar, considera-se que Joana, na passagem da adolescência para a fase adulta, compreende o mundo de maneira mais racional e, por isso, tem como intenção analisar os que a cercam, possibilitando a ela o controle sobre as outras pessoas. Isso pode ser comprovado em um excerto do romance em que a personagem, já adulta, relembra como conseguia a admiração das colegas de internato ao “analisar” um homem tomando café:

Como naquele tempo do internato, quando subitamente precisava pôr à prova seu poder, sentir a admiração das colegas, com quem geralmente pouco falava. Então

representava friamente, inventando, brilhando como numa vingança. Do silêncio em que se escondia, saía para a luta:

— Olhem aquele homem... Toma café com leite de manhã, bem devagar, molhando o pão na xícara, deixando escorrer, mordendo-o, levantando-se depois pesado, triste... As colegas olhavam, viam um homem qualquer e no entanto, apesar de surpreendidas e intencionalmente distantes a princípio, no entanto... era milagrosamente exato! Elas chegavam a ver o homem se levantando da mesa... a xícara vazia... algumas moscas... Joana continuava a ganhar tempo, a avançar, os olhos acesos:

— E aquele outro... De noite tira com esforço os sapatos, joga-os longe, suspira, diz: o que importa é não desanimar, o que importa é não desanimar... As mais fracas murmuravam já sorridentes, dominadas: é mesmo... como é que você sabe? As outras retraíam-se. Porém terminavam ao redor de Joana, esperando que ela lhes mostrasse mais alguma coisa.

[...]

Joana, animada, subia sobre si mesma, prendia as moças à sua vontade e à sua palavra, cheia de uma graça ardente e cortante como ligeiras chicotadas. (LISPECTOR, 1998, p. 144-5).

Como sua relação com os demais se torna uma relação de dominação sujeito-objeto, Joana, por outro lado, começa a ter dificuldade de se relacionar com as outras pessoas, pois elas já não parecem mais ter algo em comum com ela. Em uma parte importante do capítulo ... *O banho...*, quando a adolescente Joana está tomando banho na banheira e emerge dela, é possível perceber esse isolamento da personagem em relação às outras coisas: “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. [...] Fechada dentro de si [...] Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. [...] Tudo é vago, leve e mudo.” (LISPECTOR, 1998, p. 66). Essa mudança de conduta em relação ao Outro interferiria em seu casamento, como se pode observar em sua fase adulta, já na segunda parte do romance.

Como é possível notar, não existe mais aquela relação entre o mundo e Joana que na sua infância havia, porque Joana quer buscar capturar a vida de outra maneira: de modo objetivo, tentando observar a vida como se esta fosse algo fora da própria personagem. Primeiro, a jovem duvida entre capturar a essência da vida por meio de análise ou por meio do próprio viver:

Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos

quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? (LISPECTOR, 1998, p. 68-9).

A personagem depara-se com uma questão metaliterária: como resumir em uma obra de arte uma vida? Nessa reflexão, Joana encontra duas instâncias - o silêncio e a vida em si. O silêncio, na obra clariceana, é marcado por um aspecto não-humano, "demoníaco", como é dito no romance de 1964, *A Paixão segundo G.H.*, sendo que já no primeiro romance, estabelece-se essa contraposição entre humano e silêncio. No seguinte trecho, percebe-se como, ao vislumbrar a dimensão silenciosa, portanto, o "nada", a personagem se perde de sua natureza humana:

Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma. No entanto apoiei-me demais no jogo que distrai e consola e quando dele me afasto, encontro-me bruscamente sem amparo. No momento em que fecho a porta atrás de mim, instantaneamente me desprendo das coisas. Tudo o que foi distancia-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas. Ouço-a, a queda. Alegre e plana espero por mim mesma, espero que lentamente me eleve e surja verdadeira diante de meus olhos. Em vez de me obter com a fuga, vejo-me desamparada, solitária, jogada num cubículo sem dimensões, onde a luz e a sombra são fantasmas quietos. No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. (LISPECTOR, 1998, p. 69).

A jovem descreve, ainda, o que sentia quando, em alguns seletos instantes de sua vida, deparava-se diante do silêncio. Há um momento em que ela está em uma catedral e ouve o órgão. Ironicamente, o instrumento soava sem melodia e quase sem música, somente vibração:

o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração. As paredes compridas e as altas abóbadas da igreja recebiam as notas e devolviam-nas sonoras, nuas e intensas. Elas transpassavam-me, entrecruzavam-se dentro de mim, enchiam meus nervos de estremecimentos, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música. Insensivelmente, sob o peso do cântico, escorreguei do banco, ajoelhei-me sem rezar, aniquilada. O órgão emudeceu com a mesma subitaneidade com que iniciara, como uma inspiração. Continuei respirando baixinho, o corpo vibrando ainda aos últimos sons que restavam no ar num zumbido quente e translúcido. E era tão perfeito o momento que eu nada

temia nem agradecia e não caía na ideia de Deus. Quero morrer agora, gritava alguma coisa dentro de mim liberta, mais do que sofrendo. Qualquer instante que sucedesse àquele seria mais baixo e vazio. Queria subir e só a morte, como um fim, me daria o auge sem a queda. As pessoas se levantavam ao meu redor, movimentavam-se. Ergui-me, caminhei para a saída, frágil e pálida. (LISPECTOR, 1998, p. 71-2).

O trecho acima destaca uma importância à música, e como ela se sobrepunha ao pensamento. É como se, por meio dos sons, tivesse alcançado a perfeição da natureza, uma perfeição que pelas palavras jamais alcançara ou alcançaria. Mayara Guimarães (2007, p. 84), na interpretação do elemento musical em *Água Viva*, da autora, esclarece como figura e qual a importância da música na obra:

Ao dizer, por exemplo, ao leitor que "Não se compreende música: ouve-se" (Lispector, 1978, 10), a narradora deseja revelar que a experiência musical é, acima de tudo, uma experiência sensível e que, tanto quanto a audição, o ato de leitura convoca mais do que lógica e raciocínio: convoca a sensação.

Aqui, o pensamento aparece novamente, mas de conotação diferente da cartesiana. O pensamento como música não é um intermediário para uma sensação, mas a própria sensação, e isso desconcerta a jovem Joana. A partir do excerto citado do romance, depreende-se como a música do órgão modificou o estado de alma da jovem: "Insensivelmente, sob o peso do cântico, escorreguei do banco, ajoelhei-me sem rezar, aniquilada.", provocando nela, inclusive, o desejo de não mais viver: "Quero morrer agora, gritava alguma coisa dentro de mim liberta, mais do que sofrendo. Qualquer instante que sucedesse àquele seria mais baixo e vazio." Para Aristóteles, somente a música é capaz de mimetizar emoções diretamente, enquanto que nas outras formas de arte (escultura, pintura, dança, teatro), consegue-se apenas representar as emoções, como explica Rosa Dias (2014, p. 94-5):

Só ela [a música] proporciona imagens mentais a serem imitadas. Os estados interiores da alma (a cólera e a dor) não são acessíveis ao olfato, ao tato e ao gosto porque não representam nada. Também não podem ser objeto de uma reprodução pictural ou escultural. Esses artistas só podem imitar as manifestações corporais dessas emoções tais como elas se traduzem no exterior, nos movimentos atormentados da face (dor), nos olhos avermelhados e dilatados da cólera.

Na música, podemos ver que tudo acontece de outra forma. A imitação musical reproduz diretamente não os signos da paixão, mas a paixão ela mesma. Para Aristóteles, a música é uma imitação direta das emoções da alma, independentemente do executante e das palavras.

Essa perfeição mimética é inacessível a Joana. Ela se contenta em analisar as pessoas ao seu redor e acaba optando pela busca pela vida distanciando-se desta. Joana, desse modo, nega o silêncio inerente à linguagem e escolhe a intermediação das palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado na presente interpretação, PCS não se reduz ao simples relato sobre o crescimento pelo qual passa a personagem Joana, mas também traz à tona a questão fundamental da arte: a mimese. Ao tentar “capturar” as coisas ao seu redor pelas palavras ou pelo pensamento, Joana envereda por dois caminhos: o primeiro, predominante na infância, é o caminho essencialmente mimético, em que a palavra possui força mágica e a menina, a partir das correlações que forma entre a natureza e seus próprios sentimentos, procura apreender a *physis*, a força que rege o mundo; o segundo, já em direção à adolescência, é o caminho racional, em que, ao descobrir o poder imaginativo de seu pensamento, passa a tentar analisar os outros seres, separando-se deles e do resto da natureza. Ao mesmo tempo, Joana se depara com a música, cuja capacidade mimética não seria superada pela linguagem da personagem, o que a faz recusar o silêncio da linguagem.

O movimento de ruptura com a natureza por parte da personagem, como observada no decorrer da primeira parte do romance, provoca, posteriormente, uma dificuldade maior em relacionar-se com as outras personagens que Joana conhece enquanto adulta, na segunda parte do romance. Dessa maneira, tanto a mimese quanto as pequenas criações ficcionais que Joana engendra durante o livro são responsáveis por um intervalo, o qual, como será demonstrado em trabalhos posteriores, não apresenta apenas aspectos negativos.

NOTAS

- ¹ Graduanda da Licenciatura em Letras – Língua portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UFPA. Pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar Kairós: Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA). E-mail: anaferreira.t@gmail.com.
- ² Doutor em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Coordenador do Núcleo Interdisciplinar Kairós: Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA). maximoferraz@gmail.com.
- ³ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Bolsista Capes/CNPq. Pesquisador do Núcleo Interdisciplinar Kairós: Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA).

E-mail: hfdolzane@gmail.com.

- ⁴ A faculdade mimética nos leva a perceber similaridades e inventar correspondências com a natureza que nos cerca. (Trad. nossa)
- ⁵ Indivíduos fazem-se semelhantes ao mundo externo, modificando a si mesmos no processo; nessa transformação, tanto a sua percepção do mundo, tanto externo quanto interno, é modificada. (Trad. nossa)
- ⁶ Almeida (2006) considera PCS no âmbito do Bildungsroman (romance de formação) feminino, o qual, diferentemente do Bildungsroman tradicional (masculino) as personagens protagonistas procuram “uma identidade, a realização e afirmação do EU em seus próprios termos” mas acabam, muitas vezes, por fracassar. O presente artigo não tem como intenção enquadrar o romance em uma categorização específica, mas considera, também, PCS um romance formativo. Opta-se aqui por não utilizar o termo Bildungsroman devido à especificidade que este termo acarreta.
- ⁷ A prática racional do período histórico é, simultaneamente, baseada na mimese e uma substituta para ela. [...] O objetivo já não é a adaptação aos outros e rendição à natureza, mas a auto asserção racional do humano contra a natureza (Trad. Nossa)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lélia. Duas senhoras-meninas transgressoras: *Nada* de Carmen Laforet e *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector. In: *Espéculo*. Revista de estudios literários, Universidad Complutense de Madrid, n. 34. Disponível em:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/nadacora.html>>

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *As antenas do caracol*: ensaios sobre literatura infanto-juvenil. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DIAS, Rosa. A música no pensamento de Aristóteles. *Ensaios Filosóficos*, dez. 2014, vol. 10, p. 91-9. Disponível em:

<http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo10/DIAS_Rosa_A_musica_em_Aristoteles.pdf> Acesso: 20 out 2016

FERRAZ, Antonio Maximo. Arte e verdade: a mimesis como criação da realidade. *Tempo Brasileiro*, v. jul.-set, p. 145-160, 2013.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura*: agir social – rituais e jogos – produções estéticas. Tradução: Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Mimesis*: culture, art, society. Translated by Don Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.

GUIMARÃES, Mayara R. Imagem e música na poética do feminino de Clarice Lispector. *Revista Ártemis*, dez. 2007, vol. 7, p. 79-87. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2152>> Acesso: 20 out 2016

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELENA, Lucia. *Mimese*: noção e crítica. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro abril/junho 1980., n. 61, p. 45-56.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, jan./mar. 1997., n. 128, p. 7-18.