



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 01 2018

Literatura

Ficção e intervalo em *Perto Do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector

Ana Maria Ferreira Torres,
Antônio Máximo Gomes Ferraz

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar como o processo de ficção é percebido como um intervalo entre a personagem Joana e a realidade no romance *Perto do Coração Selvagem* (1943), de Clarice Lispector. Foi utilizado o método hermenêutico, que prevê a circularidade da interpretação baseada fundamentalmente na leitura do romance analisado. Da infância à fase adulta, a personagem busca investigar a realidade a fim de captar o sentido da *coisa* – a *physis*. Para tanto, Joana vive criativamente, questionando a natureza das palavras, fazendo o uso da imaginação e criando pequenas ficções, porém essa atitude provoca um intervalo entre ela e o que ela deseja alcançar. Ainda assim, essa distância surge, no final, como abertura para criatividade.

Palavras-chave: *Perto do Coração Selvagem*; Ficção; *Physis*.

Abstract: The present paper aims to investigate how the fictional process is perceived as a break between the character Joana and the reality in Clarice Lispector's novel *Perto do Coração Selvagem* (1943). The hermeneutic methodology, which conceives the circularity of interpretation based fundamentally on the studied novel's reading, has been used. From her childhood to her adult life, the character tries to investigate reality to grasp the "thing's" sense – the *physis*. With such purpose, Joana lives creatively, questioning words' nature, using her imagination and creating small fictions. However, the character's attitude causes a break between her and what she intends to reach. Even so, this distance appears, in the end, as an opening to creativity.

Keywords: *Perto do Coração Selvagem*. Fiction. *Physis*.

1 *Physis*, *mimesis* e ficção: considerações iniciais

Perto do Coração Selvagem, o romance inaugural de Clarice Lispector, apresenta como personagem central Joana, cuja vida é narrada no decorrer da obra em uma alternância temporal dos episódios (cf. NUNES, 1995, p. 19) que indica que a sucessão de capítulos não apresenta uma sequência temporal linear. A narrativa acompanha Joana desde quando é uma garotinha que mora com seu pai, viúvo, vindo a morar com os tios até a adolescência a partir do momento em que fica órfã do pai, ainda na infância. Quando adulta, se casa com Otávio, um bacharel em direito. Mais tarde, ao descobrir que o marido a traía com outra mulher

chamada Lídia, que já estava esperando um filho de Otávio, Joana, por sua vez, também arranja um amante. A relação não é muito duradoura e, no fim, a personagem fica sem marido, sem amante e, pelo que é possível depreender do final do romance, vai embora de sua casa.

Não obstante, *Perto do Coração Selvagem*, que poderá ser referido como PCS, não se trata somente das memórias de uma mulher. Desde pequena, a protagonista é bastante atenta a como a vida a seu redor funciona. Mais do que isso: Joana deseja entender como “Entre ela e os objetos havia alguma coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 15) e que, embora ela tentasse pegar essa *coisa*¹, não era possível, porquanto sempre escapava a seus sentidos: “mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava — mesmo tomando cuidado para que nada escapasse — só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. ” (LISPECTOR, 1998, p. 15-6). Pode-se depreender que Joana tenta entender a realidade, que será denominada no artigo de *physis*, palavra grega cujo sentido é o de aparecimento ou acontecimento dos entes. Esse substantivo tem como palavras cognatas – cujo radical em comum é a grega *phy-* - os verbos “*phyo*, *phaino* e *phemi*. *Phyo* tem numerosos significados: vir a ser, fazer nascer, produzir, etc.; *phao* [...] significa brilhar; *phaino*: aparecer, fazer visível; *phemi* [...] dizer, manifestar, nomear. ” (CASTRO, 1982, p. 30, ênfase no original). Destarte, é possível realizar a correspondência entre a *coisa* que Joana almejava pegar e a *physis*, o real que faz as coisas aparecerem como fenômenos.

À medida que cresce, Joana tenta essa captura do real por meio de pequenas mimetizações verbais e mentais das situações que presencia e das atitudes das pessoas com que convive. Um exemplo é quando, já adulta, atende ao apelo do amante que conte o que ela estava fazendo em um domingo na praça, de modo ficcional:

— Que fazia domingo na praça? A praça é larga e solitária, disse afinal lentamente procurando recordar e atender ao pedido do homem. Sim... Tanto sol, preso ao chão como se nascesse dele. O mar, a barriga do mar, calada, arquejante. Os peixes em domingo, volteando rapidamente as caudas e serenos continuando a abrir caminho. Um navio parado. Domingo. Os marinheiros passeando pelo cais, pela praça. Um vestido cor-de-rosa aparecendo e desaparecendo numa esquina. As árvores cristalizadas em domingo — domingo é qualquer coisa como árvores de Natal —, brilhando silenciosas, contendo, assim, assim, a respiração. Um homem passando com uma mulher de vestido novo. O homem quer não ser nada, anda ao lado dela olhando-a quase de frente, indagando, indagando: diga, mande, pise. Ela não respondendo, sorrindo, puro domingo. Satisfação, satisfação. Pura tristeza sem mágoa. Tristeza que parece vir de trás da mulher de cor-de-rosa. Tristeza de domingo no cais do porto, os marinheiros emprestados à terra. Essa tristeza leve é a constatação de viver. Como não se sabe de que modo usar esse conhecimento súbito, vem a tristeza. (LISPECTOR, 1998, p. 168-9)

¹ O termo *coisa*, grafado em itálico, indica, no presente artigo, a significação específica utilizada por Joana em relação àquilo que ela deseja possuir.

Ao se falar aqui em mimetização – ou seja, *mimesis* – e ficção, busca-se um significado originário, não por mera curiosidade etimológica, e sim para trazer a força das palavras à tona, pois se o significado originário de tais palavras é que permitiu a constituição de toda a teoria literária, logo, não deve ser em vão buscar seus sentidos primários. De acordo com LEÃO (2005), o trecho da *Física* de Aristóteles no qual fala sobre a *mimesis* e que é traduzido corriqueiramente como “a arte é imitação da natureza”, refere-se não a uma imitação no sentido de cópia, porém de levar à plenitude o natural. Apoiando-se em uma afirmativa de Fernando Pessoa, Leão discorre:

Imitar na arte não é copiar. Ela não replica, não reproduz [...]. Ela faz o quê? Fernando Pessoa, nos seus ensaios poéticos, dá uma resposta. Diz: “O fim da arte é imitar perfeitamente a natureza”. [...] Esse princípio elementar só é justo se não esquecermos que imitar a natureza não quer dizer copiá-la, mas sim deixar que novos processos de realização natural se apodemem de nós. Assim, a obra de arte, segundo Pessoa, deve ter as características e a autonomia, e a surpresa e a novidade e a originalidade de um ser natural. Isto é, deve ser perfeita, como são os seres naturais. Por isso, a imitação da arte é para Aristóteles uma criação, dádiva da realidade de um novo modo de realidade do real. Um modo surpreendente, desconhecido, não repetido. (LEÃO, 2005, p. 116)

Finalmente, a tradução proposta pelo autor é: “Provindo da realidade, a arte consuma, no sentido de levar à plenitude, o que a natureza não é capaz de pôr em obra e imita o que ela é capaz de operar.” (LEÃO, 2005, p. 116-7)

Quanto à ficção, FERRAZ (2013) também busca um verso de Fernando Pessoa para chegar a uma noção originária da palavra. Ao afirmar que o artista é aquele que atende ao apelo das questões², o autor disserta:

Fernando Pessoa bem enxergou a ação prioritária das questões no acontecer da arte ao dizer que ‘o poeta é um fingidor’. Fingidor vem do radical indo-europeu *fin-* [...] *Ficcioniis* – ficção em latim – vem do verbo *finere*, que quer dizer modelar a argila. Daí também vem *figulus*, o oleiro, aquele que cria figuras no barro. Sempre no radical *fin-* está presente a criação que o homem faz de figuras na terra, no real. (FERRAZ, 2013, p. 148, ênfase no original)

Embora o ficcional – do radical *fin-* - envolva a criação por parte do humano, a origem do que será a ficção é a própria terra, em outras palavras, o real. Desse modo, a ficcionalização será uma interpretação:

Se todo figurar é também um interpretar, só é possível interpretar o real de diferentes maneiras – o que corresponde a diferentes criações – [...] 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. 148).

² Questões são, por exemplo, o tempo, a vida, a morte, o bem, o real, ou seja, aquilo que não é possível definir de modo absoluto. As questões não são criações humanas, mas são o que permitem ao ser humano agir, nos mais diversos aspectos.

Por fim, completa FERRAZ (2013, p. 148): “Por isso, a obra de arte não tem o seu originário no artista, mas no próprio real, que se desvela como questão ao homem ao se retrair a sua realidade.” Assim, ficção é a maneira como, criativamente, ou seja, poeticamente³, o ser humano interpreta o real.

Destarte, quando Joana procura capturar a *coisa*, ela se vale da *mimesis* para produzir ficções, como a mostrada anteriormente. Embora a personagem não escreva, em nenhum momento, contos, poemas, romances etc., é patente sua tentativa de ficcionalizar o que a cerca e as pessoas de seu convívio não deixam de ser afetadas por essa poeticidade – criatividade – da personagem. O hábito de Joana, apesar de fascinar as outras personagens, ao mesmo tempo as assusta e as faz temer a protagonista, provocando, conseqüentemente, um afastamento delas em relação a Joana, uma vez que a personagem, em sua imaginação, apresenta às pessoas diferentes dimensões para pensarem a realidade. Disso resulta um primeiro intervalo que a ficção, em PCS, provoca. O segundo intervalo consiste em Joana perceber que a palavra é como uma máscara para o que as coisas de fato são, ou para os sentimentos da personagem.⁴ Esse intervalo provoca sua solidão e, como é de esperar, um destino fracassado. Entretanto, muito embora esse intervalo possa parecer de todo negativo, é preciso não esquecer que o intervalo, o vazio, tem sua dimensão criativa e não anulativa, de tal modo que, sem ele, a narrativa da história de Joana seria impensável. A personagem fracassa por não conseguir a aproximação plena da *coisa*, a *physis*, contudo ao mesmo tempo descobre no intervalo a abertura para a criatividade.

O presente artigo é dividido em duas seções: primeiramente, na seção *A palavra como intervalo* disserta-se acerca da palavra como intervalo na obra e, logo depois, sobre a relação entre linguagem e silêncio no romance; em segundo lugar, na seção *A imaginação como intervalo*, a relação que a imaginação e intervalo, bem como as relações entre Joana e as demais personagens, são tematizadas.

Utilizou-se no artigo o método hermenêutico, no qual a interpretação da obra se dá no diálogo com as questões que ela mesmo provoca – no caso, a questão do real (*physis*) – a

³ Também aqui mais uma questão de se compreender a palavra em sentido originário. Segundo Castro (2006), poesia vem do substantivo grego *poiesis*: “*Poiesis* é um substantivo que se forma do verbo grego *poiein*. Este assinala no grego a ação de fazer diversificada, mas sobretudo a questão da essência do agir, daí estar ligada à *poiesis*, no sentido que hoje consideramos *criação*.” (s/p)

⁴ Carlos Mendes de Sousa (2010) afirma que toda a produção literária de Lispector é uma busca de encontrar o que existe no intervalo, que seria a não-palavra, o não-ser e até mesmo o intervalo na esfera temporal. O autor cita um excerto de *A paixão segundo G.H.* em que o intervalo é explicitado: “Entre duas notas de música, existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio.” (LISPECTOR apud SOUSA, 2010, p. 212)

partir dos elementos narrativos da obra, em que se focaliza, aqui, a personagem Joana. Evitou-se a aplicação de teorias e leituras prévias no processo da interpretação, afinal, como afirma GADAMER (2014, p. 356), “Quem busca compreender está exposto a erros de opiniões prévias que não se confirmam nas próprias coisas”, uma vez que se deve deixar que primeiramente o próprio texto a ser estudado diga algo. Foi realizado, por outro lado, o diálogo com a crítica sobre PCS e a obra de Lispector como um todo, representada por Nunes (2009), Schüler (2000), Sousa (2000) e Candido (1944). Outros textos com os quais o trabalho conversou foram Castro (2006) (1982), Helena (1980), Carneiro Leão (1977) (2005), Ferraz (2013) (2014). Considera-se o diálogo fundamental para uma interpretação originária da obra, dado que, considerando-se que as questões são as mesmas, cada uma delas se dá a ver de maneira diferente por seus leitores e intérpretes. Buscar outras obras que versem sobre o mesmo romance ou sobre as mesmas questões não traduz somente exigência acadêmica, porém visa enriquecer o sentido do romance.

2 A palavra como intervalo

Quando criança, Joana acredita que a palavra pode fazer com que apareçam coisas antes inexistentes, como se tivesse propriedades mágicas. Para a pequena, tudo estava imerso em palavras e elas viriam a fazer com que as coisas acontecessem. É possível observar isso no primeiro capítulo, *O pai...*, em que são narrados os divertimentos da menina por sua casa:

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". (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Própria do fazer infantil, a brincadeira do *faz de conta* envolve o uso da palavra como possuidora de propriedades mágicas. Joana criava pequenos mundos que poderiam ser feitos e desfeitos por sua simples fala. Além disso, para a menina, tudo estava sempre falando alguma coisa, inclusive objetos, como o guarda-roupa: “A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). O nome tem o dom poético, se radicalmente compreendido, devido ao termo “poesia”, como já exposto, ter em sua origem grega o significado de ação. A palavra, por fim, não somente a aproxima à realidade, mas é a realidade se desenrolando. Acerca da proximidade entre realidade e língua/palavra no texto poético, Castro (2006) afirma:

No **texto poético**, a palavra comparece em todo o seu poder e densidade, e a separação entre língua e realidade é artificial e abstrata, pois a língua é a realidade se manifestando concretamente, de tal maneira que não é possível falar em significante e significado sem falar em velamento do que na fala se desvela. O significado, a ideia, é o significante se fazendo realidade como linguagem, ou seja, sentido e verdade [...] (CASTRO, 2006, s/p, ênfase no original)

Vale acrescentar que, embora o trecho esteja se referindo à dimensão textual, a poeticidade não necessariamente se dá em uma superfície escrita. Leão (2005), questionado em uma palestra se considerar que o processo artístico como qualquer transformação não seria uma banalização da arte, afirma que a verdadeira banalização é a dificuldade em se aceitar que a arte é todo o ser humano em realização e que a criatividade nos apela enquanto homens e mulheres a cada instante. Afirma o autor:

Está-se partindo, aqui, da suposição de que a grande obra de arte é o homem. Por isso, não depende se ele é filósofo, se ele é artesão, se ele é cientista, se ele é técnico, se ele é social, não depende disso. O fato de ele ser homem já é o percurso de realização da obra de arte.

[...]

O que é ser humano? Isto é uma arte, porque não se exaure, não se esgota, mas se dá sempre no relacionamento e no desempenho de viver [...] (LEÃO, 2005, p. 120-1)

Destarte, Joana vive de modo poético, de modo que cede ao apelo da criatividade. Isso é ainda mais latente na personagem enquanto criança, uma vez que está aberta a experiências e, ainda em fase de exploração do mundo a seu redor, seu pensamento não está precedido por conceitos e ela não se preocupa em atender a exigências sociais. Isto posto, a pequena Joana conhece e cria a realidade a partir da palavra.

Todavia, ao alcançar a adolescência, percebe que isso não necessariamente ocorre, o que a leva a questionar a relação entre a palavra e o que ela nomeia. No capítulo ... *A tia...* o leitor é apresentado a uma Joana já pré-adolescente, indo morar com os tios após a morte do pai. Perder a figura paterna causa um grande impacto na menina, afinal, ela era órfã de mãe – que morrera quando Joana ainda era uma recém-nascida. A reação à morte do pai não é descrita, contudo, de modo sentimentalista. A menina está com os sentimentos confusos diante da mudança em sua vida, como descrito no excerto a seguir, quando ela está na praia perto da casa dos tios, frente a um grande mar:

[...] de repente, assim, sem esperar, 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... (LISPECTOR, 1998, p. 38)

Joana, pela primeira vez no romance, sente dificuldade em definir o que estava ocorrendo a ela. As palavras não conseguiam exprimir seus sentimentos. Só então, em seu pensamento, se deu conta de que seu pai morrerá:

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 vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrerá. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrerá como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Assim, na passagem da infância para a adolescência, Joana percebe a distância entre o enunciado – ou seja, a fala ou o pensamento – e as ações, as coisas e os sentimentos.

Essa percepção se encontra em outro excerto da obra, no capítulo ... *O banho...*, que narra alguns acontecimentos da Joana adolescente, morando agora em um internato. No trecho, a garota está pedindo conselhos para um de seus professores, a quem admira bastante. Em uma parte da conversa, o professor pergunta se a menina está entendendo o que ele diz e ela responde que

Sim, que estava compreendendo as palavras, tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido.
- Que elas são mais do que o senhor disse – terminou Joana a explicação. (LISPECTOR, 1998, p. 55)

Nota-se que a menina tem a sensação de que as palavras são, na verdade, portas e máscaras ocultando o que o professor realmente quer exprimir. A declaração de Joana encontra eco no que fala Samuel Beckett em sua *Carta Alemã*. O escritor afirma, na carta redigida em 1937: “E cada vez mais a minha língua se parece com um véu que deve ser rasgado para que se possa chegar às coisas (ou ao nada) por trás dele” (BECKETT, 1937, s/p *apud* TALARICO, 2011, p. 49). De igual modo, Joana pretende chegar tanto àquilo que a palavra exprime quanto à *coisa*: a personagem deseja, ainda na infância alcançar a *coisa* que está entre ela e o mundo a seu redor, que pode ser associada à ideia do *nada* ao qual Beckett se refere. Não é possível dizer que o nada é alguma coisa – o nada é isto, o nada é aquilo – pois sua noção já infere uma não-coisa e somente as coisas são algo. Desse raciocínio, é possível afirmar que o nada não é um ente, visto que algo denominado ente é, está sendo. Isso tudo não significa que o nada seja o negativo no sentido da exclusão dos entes, e sim que o nada é a premissa para que as coisas sejam. FERRAZ (2014) afirma que:

O Nada é a não-coisa (nothing), não no sentido da negação dos entes, e, sim, no do vigor imperante das coisas que não cessam de estar sendo. O Nada se dá no aparecer, no desvelar da coisa, nela se velando. Nesse velamento, o Nada procura o homem, dispondo-o a todas as procuras pelo sentido. O Nada é a reserva sempre aberta de toda a criatividade. (FERRAZ, 2014, p. 168)

O “nada” ao qual BECKETT (1937, s/p *apud* TALARICO, 2011) pretendia chegar, ao romper com sua língua, pode ser considerado, portanto, um manancial de criatividade. Esse mesmo “nada” é, semelhantemente, a *coisa*, ou seja, a *physis* que tanto inquieta Joana: não é um ente que possa ser alcançado concretamente e, ao mesmo tempo, permite o vigor aos entes e aos fenômenos naturais. As palavras, todavia, impedem que essa *coisa* se mostre sem entraves, constituindo um outro intervalo. Esse intervalo é necessário, como um estágio que demanda o nome, visto que, como afirma ainda BECKETT (1937 *apud* TALARICO, 2011), em relação ao fazer literário:

Já que não podemos descartá-la [a palavra] de uma vez por todas, ao menos não queremos deixar nada por fazer que possa vir a contribuir para a sua desgraça. Fazer nela um furo atrás do outro até que aquilo que se oculta por trás, seja isso algo ou nada, comece a penetrar – a meu ver, não pode haver objetivo maior para o escritor de hoje.

[...]

No caminho rumo a essa, para mim, tão desejável literatura da despavbra, alguma forma da ironia nominalista pode naturalmente ser um estágio necessário. [...]. Um ataque às palavras em nome da beleza. (BECKETT, 1937, s/p *apud* TALARICO, 2011, p. 49-50)

Ao chegar à fase adulta, a sensação de que as palavras podem chegar a contrariar mesmo seus próprios sentimentos fica maior para Joana. Nessa etapa de sua vida, a personagem passa a conferir maior atenção às emoções e ao que sente, e se casa com o bacharel em direito Otávio. Em uma de suas primeiras conversas com ele, a protagonista lhe falou:

— Sim, eu sei, continuava Joana. A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo.” (LISPECTOR, 1998, p. 94-5)

Na fala de Joana, percebe-se uma contraposição entre o sentimento e a fala. Identifica-se um abismo entre o sentir, que está na dimensão dos sentidos, e a linguagem, abstrata, ligada ao pensamento e à racionalidade. Segundo a personagem, seu agir não é tão autêntico pois se reporta àquilo que ela já traduziu para a sua fala, e não aos sentimentos em estado bruto. SCHÜLER (2000, p. 36) observa como as palavras, em PCS, se tornam “instrumentos inadequados para deter o que quer que seja, derramam-se abundantes, arrastadas pelo rio que

não conseguem imobilizar”. Isso ocorre, para o autor, devido à perspectiva narrativa do romance, em que o mundo não é descrito objetivamente: “Os sentidos recriam o que percebem. Viver é um contínuo criar e destruir não travado por nenhum princípio objetivo” (SCHÜLER, 2000, p. 35). Desse modo, as palavras – normalmente no eixo da objetividade – não conseguem dar conta da realidade em si, que não se submete a categorias objetivas ou subjetivas⁵.

Joana começa a pensar a linguagem como uma organização, ou seja, uma interpretação do mundo. De fato, pensando historicamente, a palavra como a abstração de uma coisa – o fato de poder expressar algo concreto, como um objeto, ou um sentimento pela fala – passou a ser, a partir de uma tradição metafísica⁶, a única forma de apresentar a realidade⁷. Leão (1977) afirma, por outro lado, que o desenvolvimento da escrita alfabética, originalmente grega e influenciadora de inúmeros sistemas de escrita atualmente, gradualmente fez com que o ser humano se separasse da realidade:

Antes do alfabeto não havia separação. É que o homem não estava cindido. Os sentidos se achavam em perfeita harmonia entre si e dentro do todo. Com o alfabeto, no entanto, a visão começa a impor-se aos outros sentidos, desenvolvendo-se desproporcional e exageradamente. Uma letra, uma palavra, uma frase são extensões do olho. A forma escrita não apresenta nenhuma relação direta com a realidade. [...]. Durante milênios, o homem do Ocidente habituou-se a viver o mundo sob uma forma artificial que separa palavra e realidade. O meio de ligação com o real é a relação olho x cérebro em detrimento dos demais sentidos. Esta técnica alfabética age sobre a própria vivência, impondo-lhe uma cisão artificial, em todas as suas integrações. O pensamento separa-se do sentimento, fazendo-se progressivamente racional, linear, sequencial. (LEÃO, 1977, p. 156-7)

Como visto, o autor declara que a invenção do alfabeto representa uma ruptura com a realidade e, ao mesmo tempo, um rompimento entre o pensamento e o sentimento. Isso dialoga com o que Joana afirma para Otávio, dado que, ao passar a agir a partir do que fala e

⁵ Leão (1977) afirma que, embora aparentemente categorias objetivas e subjetivas sejam divergentes, ambas já apontam para a interpretação da realidade como funcionalidade. Entretanto, sendo a realidade uma questão, não é possível determinar definitivamente que ela esteja regida pelo funcional. Desse modo, não é possível reduzir a realidade somente em aspectos objetivos ou subjetivos.

⁶ Segundo Ferraz (2006), a tradição metafísica foi instaurada a partir do pensamento de Platão e Aristóteles. Ambos, que realizaram a pergunta sobre o ser na Grécia antiga, deixaram para a tradição filosófica posterior duas concepções semelhantes: Platão encontra a essência – *ousía* – do ser enquanto ideia – verdadeiro, que se opõe ao que é sensível – falso. Aristóteles, por sua vez, concebe o ser como *to hypokéimenon*, termo que pode ser traduzido como “o que está deitado por baixo”, e que, na tradução para o latim, ficou como *subjectum*, origem do vernáculo “sujeito”. Tanto a *ousía* quanto o *hypokéimenon* subentendem o ser como um fundamento imutável, permanente e que está além (*meta-*) da natureza, do mundo sensível (*physis*, que na tradução latim se tornou *natura*), ou seja, um fundamento metafísico. Embora fundante e proporcionadora de toda a cultura ocidental, essa tradição esquece a *physis*, em seu sentido originário, enquanto constante devir e aparecer das coisas e, portanto, exclui o nada, o não-ente.

⁷ Steiner (1988, p. 32) demonstra que, a partir do século XVII, a linguagem verbal – da qual está se tratando no decorrer do artigo – perde seu lugar de prestígio único com o desenvolvimento de uma linguagem matemática, que pôde expressar fatos da natureza que a linguagem verbal era incapaz.

não a partir do que sente, ela já não está sendo fiel aos seus sentimentos: “o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo” (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Como exposto, Joana passa de uma relação natural com as palavras para uma atitude questionadora e desconfiada. Em contraposição à palavra, ela percebe o silêncio. Impossível será, no entanto, desvencilhar-se do intervalo proporcionado pelo nome. No decorrer do romance, a personagem, além de se deparar com o silêncio – que é o não-intervalo – passa a compreender a linguagem como uma união entre a palavra e a não-palavra.

Desde pequena, em suas brincadeiras, Joana percebe que, além dos sons que a cerca, o mundo também é permeado por silêncios: “O silêncio arrastou-se zzzzzz [...] Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). No romance, o silêncio carrega o sentido de continuidade e de criatividade, porquanto só há fala porque a ausência de sons é pressuposta, assim como só se percebe as coisas iluminadas pela luz se estão contrapostas pela escuridão. O silêncio absoluto, contudo, é uma impossibilidade, tanto externamente quanto internamente à obra: externamente, Joana ainda precisa da palavra para existir, uma vez que ela é personagem de um romance; internamente, é somente com as palavras que Joana pode interpretar o mundo criativamente – ficcionalizá-lo.

No capítulo ... *O banho...*, a adolescente Joana está em busca de sua própria personalidade, procurando compreender e desvelar sua essência. Entretanto, essa autoanálise, nunca é completada (cf. NUNES, 1995, p. 21), de modo que Joana se perde no silêncio que ela encontra em seu íntimo, ao tentar se distanciar do mundo ao seu redor:

Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma. [...]. 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. [...] 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)

O silêncio não é compreendido por Joana, foge à sua *humanização*, ou seja, sua qualidade de ser humano, que a diferencia do resto da natureza. É a essa *humanização* que alude G.H. no romance de 1964 de Lispector, em que a personagem busca não os acréscimos do ser humano, mas aquilo que é mais profundo, o material das coisas, o nada:

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. (LISPECTOR, 2009, p. 158)

Entretanto, quando o silêncio não é procurado intencionalmente pela jovem Joana, ele não tem a tonalidade da angústia, como na ocasião em que ela se recorda de quando esteve no rio da fazenda de seu tio:

A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti... Naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo. E eu não me sentia desamparada. (LISPECTOR, 1998, p. 70-1)

Desse modo, nota-se que o silêncio em sua naturalidade deixa a menina feliz, quando Joana deixa que ele se dê, e não quando ela o persegue em sua interioridade: “É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 71). A personagem não se conforma, entretanto, em deixar que as coisas venham a ela naturalmente, em razão de que ela tem ímpeto de curiosidade, investigativo, analítico, como se percebe desde a narrativa de sua infância.

Na segunda parte do romance, o silêncio permeia também as relações com as outras personagens de modos distintos. Com o marido Otávio, Joana não tem muito espaço para dialogar, já que ele se incomoda com as ideias dela:

Às vezes, [...], talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo. "Otávio — dizia-lhe ela de repente —, você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão? Um ponto não pode contar nem consigo mesmo, foi-não-foi está fora de si." Como se ela tivesse jogado uma brasa ao marido, a frase pulava de um lado para outro, escapulia-lhe das mãos até que ele se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo. (LISPECTOR, 1998, p. 33)

Em relação a Lídia, amante de Otávio, a protagonista percebe que sua vida era permeada por aquele silêncio natural. Sobre Lídia, Joana pensava:

A poesia de Lídia: só este silêncio é minha prece, Senhor, e não sei dizer mais; sou tão feliz em sentir que me calo para sentir mais; foi em silêncio que nasceu em mim uma teia de aranha tenra e leve: esta suave incompreensão da vida que me permite viver. (LISPECTOR, 1998, p. 151-2)

No que toca às ocasiões em que estava com seu amante, o silêncio era contemplativo: “O silêncio se prolongava à espera do que pudessem dizer. Mas nenhum dos dois descobria no outro o começo de alguma palavra. Fundiam-se ambos na quietude.” (LISPECTOR, 1998,

p. 160). Joana sentia liberdade para criar suas pequenas ficções, como se nota em um excerto, logo após ela ter contado uma história fantasiosa para o homem, que lhe pedira:

Joana falava sonolentemente no fim. Pelos olhos semicerrados o navio flutuava torto no quadro, as coisas do quarto espichavam-se, luminosas, o fim de uma dando a mão ao começo de outra. Pois se ela já sabia "que tudo era um", por que continuar a ver e a viver? O homem, de olhos fechados, mergulhara no seu ombro e ouvia sonhando sem dormir. A intervalos ela escutava dentro do silêncio vivo da tarde de verão movimentos abafados e vagarosos no assoalho frouxo de madeira. Era a mulher, a mulher, aquela mulher. (LISPECTOR, 1998, p. 166)

Já nas últimas páginas do romance, quando Joana é deixada em solidão total pelo seu amante e por Otávio, ela percebe definitivamente a ineficácia da palavra, pois se dá conta de que não conseguia, cada vez mais, compreender a si mesma:

Que palavra poderia exprimir que naquele tempo alguma coisa não se condensara e vivia mais livre? [...] E agora... Talvez tivesse aprendido a falar, só isso. Mas as palavras sobrenadavam no seu mar, indissolúvel, duras. Antes era o mar puro. E apenas restava do passado, correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos, sombria, fresca sob as árvores, as folhas mortas e castanhas forrando as margens. Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria. E como podia, muito mais ainda, abandonar-se ao refluxo firme e macio. E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. (LISPECTOR, 1998, p. 190)

Por fim, no último capítulo, *A viagem*, já não há mais uma narração linear, apenas fragmentos de pensamentos, enunciados ora em primeira ora em terceira pessoa. Já não se emitem sentenças com uma sequenciação lógica e a linguagem se aproxima cada vez mais da ordem do silêncio: "Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada." (LISPECTOR, 1998, p. 194). Joana enuncia recordações aparentemente insignificantes, desconexas:

Na fazenda do tio acordara no meio da noite. As tábuas da casa velha rangiam. De lá do primeiro andar, solta no espaço escuro, afundara os olhos na terra, procurando as plantas que se torciam enrodilhadas como víboras. Alguma coisa piscava na noite, espiando, espiando, olhos de um cão deitado, vigilante. O silêncio pulsava no seu sangue e ela arfava com ele. (LISPECTOR, 1998, p. 194)

O maior desejo de Joana é a chegada do dia em que não será mais capaz de falar, mas em que toda a sua atitude será a de criação, ou seja, todo afã de compreender o mundo, que caracteriza Joana, está em prol de um dia não mais precisar das palavras e seu distanciamento:

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 [...] (p. 201)

Nessas palavras finais do romance, Joana personifica o próprio fazer ficcional, que não quer mais se prender aos “elementos narrativos” para poder criar:

[...] 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 [...] (p. 201)

Obviamente, PCS não chega a essa narrativa sem personagens, sem tempo e espaço determinados, entretanto Lispector, em livros posteriores como *A Paixão Segundo G.H.*, *Água Viva* e *Um sopro de vida*, concretiza uma escrita cujos elementos tradicionais romanescos são questionados e em alguns momentos completamente abandonados. PCS é o pontapé inicial para a busca de uma escritura que, utilizando palavras, se aproxime cada vez mais do silêncio.

Sendo assim, visto como a palavra se apresenta como um fator intervalar em PCS em contraposição ao silêncio, que se desdobra de diferentes maneiras no romance, conclui-se que a linguagem, necessária às ficcionalizações de Joana, é percebida por ela como um distanciamento em relação ao real. No tópico seguinte, discute-se como a imaginação é fator de intervalo para a realidade em que protagonista vive, bem como para suas relações sociais.

3 A imaginação como intervalo

Uma das características de Joana que a diferencia das outras personagens é sua atitude imaginativa, por meio da qual ela cria pequenas histórias, como a poesia que recita para seu pai, ainda no primeiro capítulo:

Sem esperar muito recitou: [...] As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi [...] Posso inventar outra agora mesmo: ‘Ó sol, vem brincar comigo’. Outra maior: ‘Vi uma nuvem pequena coitada da minhoca acho que ela não viu’. (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Por meio dessas criações, Joana, mais do que interpretar a realidade, buscava se apropriar da *coisa* que havia entre ela e o resto dos entes.

Embora o movimento imaginativo fosse muito natural a Joana na infância, durante a adolescência ela percebe que a imaginação estaria em uma relação conflitiva com seu corpo, uma vez que ele apresentava limites que poderiam cercear seu imaginar. Assim, no capítulo ...

O banho..., Joana começa a evocar imagens que nunca lhe haviam ocorrido e, ao se ver no espelho, tais visões caem por terra:

Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. — Onde foi que eu já vi uma lua alta no céu, branca e silenciosa? As roupas lívidas flutuando ao vento. [...]. Tudo à espera da meia-noite... — Estou me enganando, preciso voltar. Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra. [...] Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 67-8)

Pode-se perceber uma dicotomia entre imaginação – etérea, sem formas – e a realidade – telúrica, “recortada e definida”. É possível, nesse quesito, realizar um diálogo com as concepções acerca da arte de Aristóteles, na interpretação de Dastur (2006). O estagirita considera que a arte apresenta a fenomenalização de uma ideia, ou seja, corporifica a essência das coisas, e não um ente em particular. Dessa maneira, pode ser verificado no excerto acima, de PCS, que as imagens que Joana forma em sua imaginação, “uma lua alta no céu, branca e silenciosa? As roupas lívidas flutuando ao vento. O mastro sem bandeira, ereto e mudo fincando no espaço” (LISPECTOR, 1998, p. 67), se distanciam daquilo que ela vê, concretamente, em seu corpo: “Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. ” (LISPECTOR, 1998, p. 68). Seu pensamento não obedece às formas que ela vê: “Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. ” (LISPECTOR, 1998, p. 68). Desse modo, percebe-se um primeiro intervalo provocado pela imaginação: aquele entre a ideia – vinda da imaginação – e o modo como a realidade se apresenta: o corpo limitado, as relações com os tios, enfim, tudo o que acaba por suprimir a liberdade imaginativa de Joana.

O uso da imaginação por Joana também a separa das outras personagens. A própria protagonista percebe isso, entendendo que, diferentemente dos outros, ela “não sabe viver”, o que significa que não sabe somente viver sem pensar em sua relação com a realidade. O ato de imaginar é poético, representa uma atitude no mundo, e não uma passividade. As coisas que Joana fala são causa de admiração, mas também de repulsa para algumas personagens. Em específico, a mulher da voz, Lídia, Otávio e o Homem e como a (falta de) imaginação as afasta de Joana.

A personagem principal não sabe o que a mulher da voz, que figura no capítulo de mesmo nome, pensa dela, mas imagina como seja a sua vida, que lhe intriga. A mulher está

vendendo sua casa e Joana tem interesse, embora no fim não o adquira, no imóvel. O mais importante do capítulo é, porém, o fato de que, pela voz, Joana percebe que a mulher tivera uma vida diferente da sua. A protagonista imagina que ela simplesmente nascera, crescera, se casara, tivera filhos, nunca tivera uma vida criativa: “Tentou num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver” (LISPECTOR, 1998, p. 77). O que distanciava Joana da mulher da voz era esse não pensar sobre a vida. Apesar disso, a personagem nota que havia ficado com inveja daquela simples criatura: “Depois de um instante de absorção, Joana percebeu que a invejara [...] Sobretudo, pensou ainda, compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

O marido de Joana tem uma amante, Lídia, que fica grávida e decide falar com a personagem principal porque tinha o desejo de formar uma família em definitivo com Otávio. Joana e Lídia chegam a um conflito, no entanto a protagonista desiste, compreendendo que a outra, que levava, assim como a mulher da voz, uma vida muito simples, acabaria sendo a preferida pelo marido.

Em um primeiro momento, Joana quer que Lídia fique deslumbrada com suas palavras poéticas, potentes para criar imagens: “Quero deslumbrar Lídia, tornar a conversa algo estranho, fino, escapando, mas não, mas sim, não, mas por que não? [...] Surpreender Lídia, sim, arrastá-la...” (LISPECTOR, 1998, p. 144). Ela se lembra, então, de como, por meio de sua imaginação, conseguiu a admiração das colegas de internato. O vislumbre, não obstante, se tornara, na ocasião, objeto de incômodo e inquietação:

— 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... [...] — 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. [...] às vezes Joana era mais audaciosa, encontrando súbita timidez naquelas meninas que liam certos livros nos corredores da escola. E aquele olhar? de quem busca prazer onde quer que o encontre... As colegas riam, mas aos poucos nascia alguma coisa de inquieto, doloroso e incômodo na cena. Elas terminavam por rir demais, nervosas e insatisfeitas. Joana, animada, subia sobre si mesma, prendia as moças à sua vontade e à sua palavra, cheia de uma graça ardente e cortante como ligeiras chicotadas. Até que, finalmente envoltas, elas aspiravam o seu brilhante e sufocante ar. Numa súbita saciedade, Joana parava então, os olhos secos, e corpo trêmulo sobre a vitória. Desamparadas, sentindo o rápido afastamento de Joana e seu desprezo, também elas tombavam murchas, como envergonhadas. Alguma dizia antes de se dispersarem, cansadas umas das outras: — Joana fica insuportável quando está alegre... (LISPECTOR, 1998, p. 145-6)

Todavia, Lídia, aborrecida com Joana, afirma que Otávio a detesta. Joana, então, como sempre, no final, sente-se sozinha: “Eu estava então sozinha?” (LISPECTOR, 1998, p. 146). Assim, apesar, ou por causa, da sua inventividade, de sua rica vida interior, Joana estaria condenada a permanecer sozinha, sem marido e sem filhos. Afinal, como afirma Nunes (2009, p. 117), “O amor não basta a Joana. Sua inquietação é maior que a sua capacidade de amar”, ao passo que a simplória Lídia, cujo silêncio era a sua única prece, não se inquieta, sendo apta a viver a vida em família com Otávio.

O marido de Joana, por sua vez, percebe que a vida é feita de questionamentos e que o ser humano tem a capacidade da imaginação. Todavia, ele não quer fugir de sua ordem, porque tem medo do caos. Sobretudo, tem medo da liberdade poética de Joana e não a compreende:

Do mesmo modo como para viver cercava-se de permitidos e tabus, das fórmulas e das concessões. Tudo tornava-se mais fácil, como ensinado. O que fascinava e amedrontava em Joana era exatamente a liberdade em que ela vivia, amando repentinamente certas coisas ou, em relação a outras, cega, sem usá-las sequer. Pois ele se via obrigado diante do que existia. (LISPECTOR, 1998, p. 118)

Como atestado no tópico anterior deste artigo, Otávio evitava qualquer ideia nova que Joana lançasse a ele. Quando ela lhe falava de suas reflexões sobre as palavras e os seres humanos, ele tentava ignorá-la: “Oh, poupe-me, gritava Otávio. Ela quisera parar mas [...] as palavras rolavam sem cessar” (LISPECTOR, 1998, p. 93). Dessa maneira, a imaginação, evitada por Otávio e usada em liberdade por Joana, contribuía para a dificuldade no relacionamento do casal.

Uma última personagem cuja relação com Joana é determinada pelo uso de sua imaginação é o Homem, o amante que Joana arranja e que figura nos capítulos *O homem* e *O abrigo no homem*, após a discussão com Lídia. O amante da personagem é um indivíduo muito simples que ama, em um primeiro momento, escutar aquilo que Joana inventa:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.
— Diga de novo o que é Lalande — implorou a Joana.
— É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar. (LISPECTOR, 1998, p. 169-170)

Em vista disso, pela primeira vez a imaginação da personagem é o que a conecta a outra pessoa. Diferentemente de Otávio, o “homem” não tem os conhecimentos filosóficos do bacharel em direito, e não teme a capacidade da mulher em inventar palavras e histórias. É uma “tábula rasa” como a mulher da voz e Lídia. Aos poucos, todavia, a protagonista nota que seu amante pode passar a temê-la e se voltar contra ela. O homem começava a sentir desespero e Joana, por sua vez, sabia que ele a abandonaria:

Por que ficava estarecido diante dela, estupefato como uma parede branca ao luar? Ou talvez fosse acordar de repente, gritar: quem é esta? ela é demais na minha vida! não posso... quero voltar... Mas ele não o poderia mais — sentia subitamente e assustava-se perdido. [...] em breve ela se tornaria pesada a ele com seu excesso de milagre. Como as outras pessoas, inexplicavelmente envergonhado de si próprio ansiaria por ir embora. Mas uma vingança: ele não se libertaria inteiramente. Terminaria maravilhado consigo mesmo, comprometendo-se, cheio de uma responsabilidade indefinida e angustiada. Joana sorriu. Ele terminaria por odiá-la, como se ela exigisse dele alguma coisa. Como sua tia, seu tio que a respeitavam contudo, pressentindo que ela não amava os seus prazeres. Confusamente supunham-na superior e desprezavam-na. (LISPECTOR, 1998, p. 170-1)

Joana fica, enfim, sozinha. Qual o significado dessa solidão, no contexto do romance? A protagonista de PCS não é construída para ser uma réplica de uma pessoa do mundo empírico. Concorde-se aqui com o que Nunes (2009, p. 116) anuncia sobre as personagens de Lispector, qual seja, que a autora não constrói indivíduos com um Eu, uma personalidade sólida, afinal: “o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga”. Assim, parece ter-se como personagem não o indivíduo social, senão a própria existência. Nas personagens principais de Lispector,

[...] é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais, que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social e historicamente estabelecidos [...] (NUNES, 2009, p. 115)

Ainda sob a mesma óptica SCHÜLER (2000, p. 45) afirma, sobre as personagens clariceanas, que “Os conflitos são agora das ideias que não se conjugam. Despidas as máscaras, as próprias ideias assumem o papel de personagens, múltiplas, inquietas, imprevistas.”

Dessa maneira, a solidão a que chega Joana não é uma punição pela sua atitude poética. A atitude de Joana é, no que aqui se interpreta, crítica. O verbo criticar, muito relacionado hoje ao verbo julgar, tem em sua origem, na etimologia grega, não uma relação de juízo, mas de separar para distinguir, como sugere Leão (1977, p. 164):

Etimologicamente, crítica provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é 'separar para distinguir' o que há de característico e constitutivo. Essa separação distinta se exerce, remontando à ordem dos fundamentos constituintes e por isso elevando-se a uma ordem superior, à originária. O primeiro sentido de crítica é tão pouco negativo que indica o mais positivo do positivo: a posição do que é decisivo e determinante de todo positivo.

Interpreta-se, assim, que Joana, no ato de imaginar, questionar e poetizar, mantém uma relação crítica com o mundo: passa a buscar o sentido das coisas. Um exemplo é o questionamento em relação à palavra, ou sua ânsia de querer sentir o silêncio em seu íntimo. Essa separação, a fim de chegar ao essencial das coisas, é radical a ponto de romper com as pessoas que cercam Joana. Do mesmo modo que a solidão de Joana não se apresenta sob aspecto inteiramente negativo, o próprio intervalo é também não uma perda, porém um ganho na obra.

4 Considerações finais

Como se observou durante o artigo, a busca de Joana provoca diferentes intervalos, percebidos de variadas maneiras. Esses intervalos remetem, em diferentes níveis, à ficção – interpretação poética da realidade. Um intervalo é a palavra, postada entre Joana e seu sentimento original, entre ela e as coisas – que a palavra nomeia –, e entre ela e o silêncio, que é, como dito anteriormente, a *physis* se retraindo. Outro intervalo é a capacidade de criar imagens, a imaginação, à qual Joana não pode dar vida, pois que seu movimento ainda não é “todo criação”, como promete no final do romance. Consequentemente, a imaginação ainda não consegue modificar a realidade. Um último intervalo, relacionado também à imaginação, se traduz na hostilidade que as demais personagens – partes do real – criam em relação à protagonista justamente devido à sua liberdade imaginativa.

Como visto, Joana não tem sucesso em sua ambição em conseguir capturar a *coisa*, o “it”, o “centro da vida” que é a obsessão da personagem G.H. em *A paixão segundo G.H.* (cf. LISPECTOR, 2009). De qualquer maneira, um livro é escrito: nasce a história de Joana e, consequentemente, toda a posterior produção romanesca de Clarice Lispector. Acerca de PCS, Lins (1944) já afirmava, em uma das primeiras resenhas ao romance, que tinha como defeito a sensação de incompletude. Em crítica posterior, Nunes (1995) aponta, de maneira não negativa, o inacabamento da narrativa do romance. Tais interpretações corroboram para a afirmativa de que Joana está presente nas outras personagens protagonistas dos romances da

autora. A ficção da personagem de PCS, enquanto tentativa falha de alcançar o não-dito, gera um novo mundo de possibilidades de interpretação do real.

Dessa maneira, embora a interpretação poética empreendida por Joana seja uma tentativa fracassada de se alcançar um objetivo inalcançável, ao mesmo tempo ela tem o sucesso de erguer um mundo, instaurar um sentido, cedendo ao apelo de criatividade que a *physis*, o real em permanente mudança, faz, mas que as outras personagens não atendem e, por isso, se diferem de Joana. Do mesmo modo que Hölderlin (*apud* HEIDEGGER, 2012, p. 168) afirma que “[...] poeticamente o homem habita esta terra”, Joana, poeticamente, é a personagem de *Perto do Coração Selvagem*.

Referências

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades. 1970. p.125-131

CASTRO, Manuel Antônio. de. *O acontecer poético – A história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

_____. *A leitura e os diferentes textos*. 2006. Disponível em: < <http://travessia poetica.blogspot.com.br/search?updated-max=2006-08-23T20:23:00-03:00&max-results=1> > Acesso em 02 jul. 2017.

DASTUR, Françoise. A arte no pensamento. In: PESSOA, F. *Arte no pensamento*. Vila Velha: Museu Vale, 2006. Disponível em: < <http://pessoaypessoa.blogspot.com.br/2015/07/a-arte-no-pensamento-francoise-dastur.html> > Acesso em 20 jul. 2017.

FERRAZ, Antônio Máximo. Nada. In: CASTRO, M. A. (Org.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. p. 169-170.

_____. Arte e verdade: a mimesis como criação da realidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 194, p. 145-160, jul. - set. 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Foge, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Aristóteles e as questões da arte. In: CASTRO, Manuel Antônio de. (Org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LINS, Álvaro. Crítica literária: Romance lírico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 fev. 1944.

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

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

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre.* 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

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

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance.* São Paulo: Ática, 2000.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita.* Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TALARICO, Thamilla Ferreira Gomes. A Carta Alemã de 1937. In: _____. *Deslocamentos da linguagem na correspondência do jovem Beckett: um rumo iconoclasta.* 136 fs. 2011. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2011.