

“E TODO MEU MOVIMENTO SERÁ CRIAÇÃO”: A TRANSGRESSÃO DA MULHER E A FORMAÇÃO DO ARTISTA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Mariana Silva Bijotti¹

RESUMO: Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri medita rapidamente sobre *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Infelizmente sem se adentrar muito no tema, Pontieri afirma que Joana era uma “artista em formação” e que tal romance “conta não só a errância de uma mulher ao longo de vários estágios de vida, mas também um aprendizado da escritura”. Assim, este artigo busca trazer uma leitura do romance inaugural de Lispector como sendo de fato a narrativa da possível formação de uma artista, ponderando sobre sua trajetória desde a infância até sua vida adulta, demonstrando como a escrita estava presente em sua formação e tentando responder à pergunta do porquê Joana não se torna de fato uma artista no fim da obra. Para essa discussão, mostram-se essenciais as reflexões sobre o *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* (ou romance de artista, como definido por Herbert Marcuse), a ideia fundamental de Virginia Woolf sobre os atributos da vida social que poderiam ajudar a desenvolver a mulher escritora, além da análise de Cristina Ferreira Pinto sobre o romance inaugural de Lispector, que versa, de certa forma, no âmbito dos estudos de gênero, trazendo uma possível resposta à questão aqui levantada.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Artista. Formação. Literatura brasileira. Estudos de gênero.

“AND ALL MY MOVEMENT WILL BE CREATION”: WOMAN'S TRANSGRESSION AND THE FORMATION OF THE ARTIST IN *NEAR TO THE WILD HEART*

ABSTRACT: In *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri meditates briefly about Clarice Lispector's *Near to the wild heart*. Unfortunately, without getting further on this theme, Pontieri affirms that Joana was an “artist in formation” and that this novel “tells not only the wandering of a woman between various stages of life, but also an apprenticeship of writing”. Therefore, this article aims to bring a reading of Lispector's first novel as being indeed the narrative of a possible artist's formation, wondering about Joana's life since her childhood until her adult lifetime, showing how the writing was present in her development and trying to answer why she does not really become an artist at the end of the novel. To build in this discussion, it seems essential to reflect upon the concepts of *Bildungsroman*, *Künstlerroman* (or artist novel, as defined by Herbert Marcuse), the fundamental idea of Virginia Woolf about the attributes of social life that could help develop the woman writer, and Cristina Ferreira Pinto's analysis about Lispector's inaugural novel, which somehow crosses the ambit of the gender studies, bringing a possible answer to the question made in here.

Keywords: Clarice Lispector. Artist. Formation. Brazilian literature. Gender studies.



Submetido em: 23 abr. 2019

Aprovado em: 22 jun. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Mestranda no Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: marianasilvabijotti@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Segundo Virginia Woolf, em seu ensaio intitulado “Mulheres e ficção”, o que uma mulher precisaria para se inserir de forma mais significativa no mundo das artes – mais especificamente no da literatura, no contexto da autora inglesa – era “tempo livre e dinheiro e um quarto só para si” (WOOLF, 2014, p. 283). Em outras palavras, o que era necessário para o sexo feminino era um ambiente que lhe permitisse se libertar do mundo doméstico designado socialmente à mulher para poder se entregar, sem quaisquer compromentimentos, ao chamado e dever artísticos.

Tais ideias de Woolf são melhor exploradas, principalmente, em seu livro *Um teto todo seu*. Para a escritora, a independência sobretudo financeira da mulher – a qual foi se ganhando aos poucos, principalmente após o fim da Primeira Guerra Mundial – seria crucial para ela poder alcançar sua independência intelectual e, finalmente, se entregar à arte da escrita:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. No entanto, graças à labuta das mulheres obscuras do passado, de quem eu gostaria de saber mais, graças, curiosamente, a duas guerras – a da Crimeia, que permitiu que Florence Nightingale saísse de casa, e a Europeia, que abriu as portas para a mulher comum cerca de sessenta anos mais tarde –, esses males estão prestes a ser corrigidos. Não fosse assim, vocês não estariam aqui esta noite, e a sua chance de ganhar quinhentas libras por ano, por mais precária que ainda seja, seria extremamente minúscula. (WOOLF, 2014, s/p.)

Ainda nesse mesmo texto, nascido de uma palestra na qual Virginia Woolf fora convidada a participar em Cambridge, no ano de 1928, a escritora já destaca as mudanças sociais na vida das mulheres da Inglaterra de sua época:

Mas, ao mesmo tempo, posso lembrá-las de que há pelo menos duas faculdades para mulheres na Inglaterra desde 1866; que, a partir de 1880, foi permitido por lei que a mulher casada tivesse posse de sua propriedade; e que em 1919 – apenas nove anos atrás – a ela foi dado o voto? Posso lembrar também que a maioria das ocupações está acessível a vocês já faz quase dez anos? Ao refletir sobre esses imensos privilégios e o período de tempo durante o qual tem sido possível desfrutá-los, e o fato de que deve haver, neste exato momento, umas duas mil mulheres capazes de ganhar mais de quinhentas libras por ano de um jeito ou de outro, vocês hão de concordar que a desculpa da falta de oportunidade, instrução, encorajamento, lazer ou dinheiro não mais se sustenta. Além do mais, os economistas nos dizem que

a senhora Seton teve filhos demais. Vocês devem, é claro, continuar a ter filhos, mas, segundo eles dizem, dois ou três, e não doze ou treze. (WOOLF, 2014, s/p.)

Mostra-se interessante notar como, da mesma forma, Clarice Lispector, no Brasil dos anos 1940, demonstra uma preocupação similar a de Woolf: seu texto “Deve a mulher trabalhar?”, por exemplo, escrito em seu terceiro ano da faculdade de Direito, expõe os resultados de uma enquete feita no seu local de estudo, dando, também, sua opinião sobre o assunto:

Tornou-se velho o problema da mulher, embora date apenas da Grande Guerra, tanto foi ele visado e estudado. Deve ou não deve ela estender suas atividades pelos vários setores sociais? Deve, ou não, voltar suas vistas também para fora do lar? De um lado – apresenta-se-nos ela seguindo apenas seu eterno destino biológico, e de outro – a nova mulher, escolhendo livremente seu caminho.

De um lado, a casa, compreendendo filhos e marido, exigindo abnegação constante. De outro, a evolução dos costumes e dos ideais, lançando-a no conhecimento de si mesma e de suas possibilidades. Num momento de crise, haviam apelado para o seu auxílio. Sua reação surpreendeu o mundo e, sobretudo, a ela mesma, provando-lhe qualquer coisa de absolutamente novo: a mulher também “pode”. [...]

A mulher moderna estuda. Trabalha. E, suas faculdades despertadas e desenvolvidas, constitui seu lar, guiando conscientemente seus filhos. As legislações trabalhistas mais adiantadas abrem um capítulo regulador de suas atividades. Aceita-se a nova ordem que, afinal, se trouxe à mulher a alegria de um pouco de liberdade e, sem dúvida, alguns males, também, não foi por ela provocada, mas pelos acontecimentos mundiais e pela consequente instabilidade da vida moderna. (LISPECTOR, 2015, p. 50-51).

Enfim, nota-se (como já o notou a crítica literária clariceana) certa semelhança não apenas formal, mas também de pensamento entre Clarice e Virgínia: a preocupação com a questão da independência feminina, defendendo, cada qual a sua maneira, a posição emancipada da mulher na sociedade.

Assim, partindo-se para o objetivo deste artigo, a partir, principalmente, desses textos tão fundamentais da escritora inglesa, propõe-se, aqui, uma possibilidade de leitura do romance inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943). Nesta obra, Clarice apresenta a protagonista Joana desde sua infância até sua vida adulta, cuja trajetória se finda com uma viagem misteriosa e, aparentemente, sem um destino definido da personagem, travessia essa que é desconhecida ao leitor. E, por toda essa sua trajetória, a escrita se faz presente: desde os poemas feitos quando criança, passando pelo roubo do livro na adolescência até as brincadeiras com palavras que fazia com o amante quando adulta. Ao final da narrativa, Joana apenas parte sozinha em uma viagem, não deixando ao leitor qualquer

indício de seu futuro; mas, no livro, ela não segue seu destino que desde a infância parecia persegui-la: o de ser escritora¹. No entanto, pode ser por meio desse trajeto solitário, após o rompimento com a vida socialmente imposta à mulher – com seus deveres do casamento, do lar e da maternidade –, que a personagem parece buscar um maior conhecimento sobre si própria e conseguirá, porventura, atender ao que se poderia chamar de um “apelo artístico” que a seduz desde sua infância. Dessa forma, Joana pode ser lida, de certa maneira, como uma mulher que segue justamente o que Woolf aconselhava ao sexo feminino, sobretudo às mulheres escritoras: a independência financeira (e, também, social), mesmo que através da herança do pai, para alcançar sua possível carreira no mundo da escrita. É exatamente essa trajetória de libertação que esse texto tentará provar como sendo uma possível trajetória da iniciação artística da protagonista, investigando, para tanto, a travessia de Joana no romance inaugural clariceano.

1 A CRIANÇA JOANA: A ARTE DE BRINCAR COM PALAVRAS E HISTÓRIAS

Perto do coração selvagem se inicia com o registro das observações de Joana acerca do mundo à sua volta, denunciando a etapa da vida em que a menina se encontrava – a infância, época de descobertas e brincadeiras:

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

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

A partir dessas observações do mundo, a menina, que se mostra órfã de mãe, sem muita atenção do pai, e, portanto, solitária e introvertida – como ela mesmo reflete, “Difícil

¹ É importante apontar que Regina Pontieri, por exemplo, considera que a trajetória de Joana é, de fato, a trajetória de uma “artista em formação”: “*Perto do coração selvagem* conta não só a errância de uma mulher ao longo de vários estágios de vida, mas também um aprendizado de escritura. E este fato justifica considerá-lo como romance de formação.” (PONTIERI, 2001, p. 105). Contudo, ela não explora muito essa questão, uma vez que a obra em que tal afirmação aparece é dedicada ao instrumento visual do olhar, principalmente em *A cidade sitiada*. Por isso a curiosidade em traçar, aqui, como essa formação artística aconteceria em Joana.

aspirar as pessoas como o aspirador de pó.” (LISPECTOR, 1998, p. 14) – irá elaborar pequenos poemas, brincando com as palavras:

— 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.”
 — Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
 Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
 — O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa. – Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo.” Outra maior:
 “Vi uma nuvem pequena
 coitada da minhoca
 acho que ela não viu.”
 — Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
 — Não é difícil, é só ir dizendo. (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Nota-se como Joana cria, quando criança, por meio de um instrumento – a poesia – seu próprio aprendizado acerca de si mesma e do mundo a seu redor, o que pode justificar o teor aparentemente simplório de seus poemas sobre eventos que acontecem em uma realidade costumeira. A presença do sol, das galinhas e das minhocas, bem como o espaço citado nos poemas transcritos, que é um quintal – do vizinho, como mostra o primeiro trecho aqui inserido: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho” (LISPECTOR, 1998, p. 13) –, são exemplos disso. É interessante observar como, no futuro de Joana, essa aspiração à arte da palavra irá reaparecer frequentemente, de formas diversas, denunciando seu interesse e seu possível talento à literatura².

Além desses poemas, Joana, ainda criança, brinca, sempre solitária, inventando histórias. Em analogia, criar narrativas é o papel, justamente, do escritor:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada,

² É proveitoso averiguar que Joana não é a única personagem criança de Clarice que se interessa pela literatura. Há quatro outros, presentes em contos, que merecem atenção: a protagonista não nomeada de “Felicidade clandestina”, que deseja imensamente ter o pai dono de livraria que a colega tinha, além de desejar, também, pegar um livro emprestado da colega – e, quando finalmente o consegue, afirma se sentir tal qual uma mulher com seu amante; Sofia, de “Os desastres de Sofia”, que chama a atenção de seu professor com uma redação extremamente talentosa, interpretando a história sobre o tesouro do professor de uma maneira não convencional; e “A mensagem”, que, na verdade, apresenta dois personagens adolescentes (um menino e uma menina) os quais, querendo transgredir a sociedade vigente, enxergam na arte da palavra uma possibilidade de não aceitação das normas sociais.

os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas.

Divertiu-se com os papelões. Olhava-os um instante e cada papelão era um aluno. Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto.

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: "Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?" E declarava depois: "Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faça." (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Como se vê no trecho, Joana levava a sério suas brincadeiras e invenções – fabulações que lembram as de um escritor – : a menina "Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo", não enxergando essas atividades apenas como simples brincadeiras, mas como uma ocupação importante – ou, quase como uma profissão efetivamente dita. Essa seriedade pode também ser uma característica incomum encontrada nessa fase da vida e, junto com todas as outras mencionadas – a introversão e a solidão, que também não são esperadas na infância – reaparecem no comportamento de Joana conforme seu crescimento.

2 ENTRE A INFÂNCIA E A VIDA ADULTA, A TURBULENTA ADOLESCÊNCIA

Após a morte de seu pai, Joana, agora adolescente, irá morar com os tios. E é nessa etapa de sua vida que ela começa a transgredir as regras impostas pela sociedade – como quando rouba um livro na frente de sua tia, não demonstrando arrependimento ou medo pelo ato.

No momento em que a tia foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu.

Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:

— Joana... Joana, eu vi...

Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.

— Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. – Meu Deus, mas o que vai ser de você?

— Não se assuste, tia.

— Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?

— Sei...

— Sabe... sabe a palavra...?

— Eu roubei o livro, não é isso?

— Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!

— A senhora me obrigou a confessar.

— Você acha que se pode... que se pode roubar?

— Bem... talvez não.

— Por que então...?

— Eu posso.

— Você?! – gritou a tia.
 — Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
 — Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
 — Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste. (LISPECTOR, 1998, p. 49-50).

O objeto roubado, um livro, é extremamente significativo para o tema que aqui se quer trazer à tona: dentre tantos objetos para furtar, Joana escolhe justamente esse. Por mais que o ato parece ter sido uma simples rebeldia adolescente, o roubo do livro, de certa forma, pode traduzir o encaminhamento de Joana à vida adulta; nesse processo de amadurecimento, roubavam dela, também, sua liberdade, seu destino (possivelmente como uma escritora, se fossem seguidos seus talentos dos primeiros anos), ao passo que ela, de qualquer forma, não queria se livrar dele, não desejando abrir mão de ter seu próprio livre-arbítrio – nem que, para isso, ela tivesse que cometer atos antiéticos, como o roubo. Além disso, vale destacar que, por mais evidente que seja, o livro (objeto roubado) insere a Joana adolescente, de alguma forma, dentro do mundo literário, o qual ela parece habitar desde criança.

Nesse episódio, a tia, ao notar o roubo, tenta impor-lhe uma conduta de acordo com o que regrava a sociedade para a mulher, fazendo com que a menina ceda a seus pedidos de não cometer mais o ato criminoso e ansiando fazê-la seguir um “bom comportamento” social – o que também parece anteceder a primeira etapa da vida adulta da protagonista, na qual Joana de fato se insere nas regras determinadas à mulher:

— Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
 Joana olhou-a com curiosidade:
 — Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... – Eram inúteis as explicações. – Sim, prometo. Em nome de meu pai. (LISPECTOR, 1998, p. 50).

As transgressões de Joana não pararam com esse ato, como se verá em sua vida adulta. Por conta dessa sua atitude, a tia confessa ao marido sua visão sobre a menina, comparando-a com sua filha, Armanda, que parecia, ao menos segundo a visão dos pais, ser mais próxima do modelo feminino imposto pela sociedade:

— Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Conteí a

padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente.

— Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la. Padre Felício tem razão. Acho que se meu irmão fosse vivo não hesitaria em matricular Joana num internato, depois de vê-la roubar... Logo esse pecado, um dos que mais ofendem a Deus... [...] Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira.

— É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! E essa menina... [...] É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... [...] É um bicho estranho, Alberto, sem amigos e sem Deus – que me perdoe! (LISPECTOR, 1998, p. 50-51).

A tia observa algumas características de Joana que apareceram na sua infância e que, novamente reforçando, irão perdurar por sua vida adulta, como a introspecção (ela está sempre calada) e a solidão (pela falta de amigos). Além disso, a tia atribui a ela uma outra particularidade: o mal, ao caracterizá-la como uma *víbora*, uma outra espécie que não humana, ao passo que não segue e não parece entender as razões das simples leis (como não roubar), e que, acima de tudo, não segue uma religião. Na vida adulta, como se analisará adiante, Joana também seguirá solitária e introvertida, além de desobedecer, de outras maneiras, as regras sociais – mais especificamente, como já dito, àquelas impostas ao sexo feminino, como o casamento, a maternidade e a vida voltada ao cuidado do lar.

3 JOANA ADULTA: ADESÃO E TRANSGRESSÃO DA VIDA IMPOSTA À MULHER

Após passar parte do seu crescimento com a tia, que, como visto, vê a protagonista como uma víbora, Joana cresce e, assim, torna-se uma adulta com um pensamento definido sobre si própria: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Retomando observações de Yudith Rosenbaum em *Metamorfozes do Mal*, após estudar o comportamento de Joana menina, suas brincadeiras e atitudes e relacionar tudo isso com a Joana adulta – que irá apresentar, em consequência de sua infância solitária, um amadurecimento sempre solitário e em busca de liberdade, não conseguindo realizar-se plenamente nas relações interpessoais – conclui-se:

O sadismo de Joana criança, que destruía e ressuscitava bonecas, aparece, assim, sofisticado pela maturidade da mulher; nesse processo, *a perversidade surge como caminho inevitável para quem nega a forma do mundo pela dificuldade em se comunicar com ele*. A intencionalidade de

Joana é a busca da liberdade e do selvagem coração da vida, mas se o faz selvagemmente, perversamente, sadicamente, é porque desconhece as contingências de sua própria potência. (ROSENBAUM, 2006, p. 48, grifos nossos).

De fato, Joana apresenta desde a infância tanto uma maldade quanto uma dificuldade de comunicação – como demonstrado anteriormente, a menina achava “difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó” (LISPECTOR, 1998, p. 14). É exatamente essa introversão que levaria, então, segundo Rosenbaum, à perversidade da personagem.

Ainda nesse tema, citando Gilda de Mello e Souza e sua leitura sobre *A maçã no escuro*, o crime, que nada mais é do que o mal, o imoral posto em ação, “significa a ruptura de todos os compromissos, a destruição da ordem estabelecida, a possibilidade de construção de uma ordem nova” (SOUZA, 1980, p. 87). Ou seja, a ruptura e a destruição da ordem estabelecida, reportadas por Gilda de Mello e Souza, são desencadeadas pelo viés do mal, e, portanto, parecem estar, também, presentes em Joana – mesmo que, nesse romance, não haja uma ação criminosa propriamente dita como houve em *A maçã no escuro*, no homicídio que o protagonista Martim se envolve; há, no máximo, o roubo do livro na adolescência, como explicitado anteriormente. É possível trazer esse aniquilamento da ordem para o âmbito da civilização e da sociedade, uma vez que Joana apresenta, primeiramente, uma falta de desejo em cumprir os papéis impostos à mulher, como demonstra sua ideia acerca do casamento:

Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida tem certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada – eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca. (LISPECTOR, 1998, p. 148-149).

No entanto, apesar dessa reflexão sobre o matrimônio, ela acaba se casando com Otávio, apesar também de mostrar certa insubmissão ao seu papel de esposa, conforme se esperaria tradicionalmente da mulher nesse dever. Mas por que se casar, então? Gilberto Figueiredo Martins pode, de certa forma, responder a essa questão, destacando a falta de ação de Joana e retomando a questão do mal:

Vários são os indícios, entretanto, de que o mal na protagonista de *Perto do coração selvagem* é antes disposição do que ato, mais potência do que realização. Se o pendor maligno de Joana é assumido por ela e confirmado pelos outros, por outro lado há em seu discurso um acúmulo de expressões denunciadoras da contenção, sublimação e represamento a que está submetida sua malignidade, tais como: “força contida”, “sede de empregá-la”, “dentro de si um animal perfeito”, “Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto”, por “medo” ou “receio de alguma revelação”. (MARTINS, 1996, p. 7, grifos nossos).

Dessa forma, Joana parece se casar justamente por ainda não ter a atitude necessária para viver a vida fora dos moldes sociais, por ter sua força transgressora ainda contida, mesmo que em alguns momentos da narrativa se verifica certa desobediência da protagonista em relação às regras sociais – como no roubo do livro em sua adolescência –; mas, como no episódio do roubo, em que ela cede à tia, Joana ainda cedia, mesmo após as transgressões, às regras sociais. Entretanto, o mal, que parece ter sempre caracterizado Joana desde sua infância (com o sadismo na brincadeira de bonecas, como destacou Rosenbaum) até sua vida adulta (após crescer ouvindo da tia que ela era uma *víbora* e ter certeza, assim, de que ela era de fato má) pode ser justamente a particularidade que a permite romper com a ordem estabelecida, como dissertou Gilda de Mello e Souza no trecho anteriormente exposto. Portanto, pode-se interpretar que Joana, além de parecer sempre ter desejado transgredir os valores sociais, também sempre teve a aptidão necessária para isso.

Continuando a análise de sua vida adulta, após se casar com Otávio e descobrir que ele tem uma amante chamada Lídia, Joana irá buscar conhecê-la, conseguindo um encontro com a outra – que estava, inclusive, grávida de Otávio.

Ao conhecer e observar Lídia, Joana vê nessa personagem exatamente o retrato da mulher que segue o caminho que a sociedade institui ao sexo feminino. Nesse momento em que a contempla, Joana acaba abandonando sua aspiração pela solidão ao sentir-se totalmente diferente da outra, desejando, neste momento, pela primeira e única vez na obra, a presença de uma mulher que a acolha e afirme a ela que nada havia de errado em não ser como a amante de seu marido:

Gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta – algumas moscas, talheres tilintando –, onde não entrasse calor, vestida num largo e velho robe florido. Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda, a tesoura, a linha, à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco. *Será um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe.* Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seus seios grandes,

que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! – E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pense que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo de minha testa, já branca e fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, um filho. (LISPECTOR, 1998, p. 147-148, grifos nossos).

Joana, neste momento em que se encontra com a outra mulher de Otávio, anseia por uma figura semelhante à materna – a qual, vale relembrar, fora ausente em sua infância –, que a acolha como “a um cão, um filho”, realizando com ela as atividades que uma mãe tipicamente faz com sua filha: dar-lhe um banho, vestir-lhe, trançar seus cabelos, colocá-la para dormir, alimentá-la e, inclusive, repreendê-la por seus pensamentos a respeito de Lídia e de não ser como ela. À visão que Joana apresenta desta personagem, por sua vez, lhe é atribuída uma porção de características tipicamente inseridas no universo feminino: ela anda da cozinha para a sala – lugares que podem representar o papel social da mulher, que não possui, por exemplo, um quarto só para si, um espaço próprio (retomando o texto inicial de Virginia Woolf) e, assim, não possui, também, uma vida voltada à si mesma, mas voltada àquilo que a sociedade lhe submetia –; veste um “robe florido” e pratica atividades como a costura. Joana admite que nunca vivera dessa forma, e se sente – enfatizando, pela primeira e única vez na obra – culpada por ter se entregado à vida de forma diferente.

Assim, Lídia parece ser, portanto, a imagem feminina da narrativa que segue estritamente os moldes pré-definidos pela sociedade para a mulher: ela possui sua vida basicamente focada no homem amado, Otávio, deseja se casar com ele e está grávida dele; o filho, provavelmente, também terá toda a atenção da mãe, pois ela vive conforme a sociedade demanda, com seus cuidados voltados ao seu lar. Além disso, a própria amante vê em Joana certa vivacidade – “existia vida dentro dela” (LISPECTOR, 1998, p. 150) – diferente dela própria, como ela mesma reflete, pois vive dentro do modelo social, sem iniciativa para desobedecê-lo. Joana, por sua vez, ansiava por conhecer a vida e sua própria subjetividade de forma mais profunda, e pretendia fazê-lo sozinha.

Após Joana descobrir a amante do marido, ela própria acaba tendo, também, um amante, transgredindo mais uma vez uma norma social, desta vez relacionada ao matrimônio. É interessante notar que é justamente nos momentos em que ela está com o amante – e,

portanto, está desobedecendo uma das regras básicas do casamento tradicional – que começa a florescer, novamente na protagonista, a sua predileção para a arte da palavra, que já era expressada desde criança. Por exemplo, é nesses momentos com o amante que Joana se sente livre para continuar sua atividade da infância de fabular, inventar palavras, versos e reflexões:

— Conte aquilo... – disse-lhe o homem.
— O quê?
— Do marinheiro. Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro.
— Horrível... – riu Joana. Eu sei: eu mesma disse que devia ser tão verdade que já nascia com rima. (LISPECTOR, 1998, p. 167).

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).

Diferentemente de Otávio, o marido de Joana, que a tinha principalmente como uma mulher misteriosa e que se aborrecia quando a esposa começava a inventar livremente suas reflexões, o amante parecia gostar da criatividade da protagonista. Nota-se como a liberdade comportamental de Joana parece se refletir sua criação verbal: em liberdade, ela também cria palavras novas (“Lalande”), novos ditados (“Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro”), brincando com a Língua Portuguesa e, finalmente, parecendo se reencontrar com sua vocação.

Assim, depois do roubo na adolescência, Joana comete mais uma transgressão quando ainda estava casada, ao se relacionar com outro homem. Esse parece ser o primeiro passo em sua vida adulta para a libertação completa da personagem, que culmina no rompimento da união de Joana e Otávio e, conseqüentemente, na viagem final da mulher.

4 VIAGEM DE JOANA: EM BUSCA DO EU (ARTISTA)?

As profundezas da subjetividade de Joana chamam por ela desde sua juventude, como no capítulo “O banho”, em que ela se encontrará, pela primeira vez, ao seu interior: “Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. [...] E eu não me sentia

desamparada” (LISPECTOR, 1998, p. 70-71); até sua vida adulta, como no capítulo “Otávio”, no qual a sua subjetividade, denominada por ela de *de profundis*, aparecerá pela primeira vez, atrelado aos seus pensamentos sobre o casamento com o homem, rendendo-se a ele e tentando, portanto, viver conforme a sociedade demandava para a mulher:

E de lá do fundo de si mesma, após um momento de silêncio e abandono, subiu, a princípio pálido e vacilante, depois cada vez mais forte e doloroso: das profundezas chamo por vós... das profundezas chamo por vós... das profundezas chamo por vós... Permaneceu ainda uns instantes parada, o rosto sem expressão, lasso e cansado como se ela tivesse tido um filho. Aos poucos foi renascendo, abriu os olhos vagarosamente e voltou à luz do dia. Frágil, respirando de leve, feliz como uma convalescente que recebesse a primeira brisa. [...]

O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura? O que fazer?

O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios... Sim, descobriu divertida... Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver? (LISPECTOR, 1998, p. 82-83).

Esses momentos de encontro consigo mesma, caracterizados pelo abandono, pela solidão e, de certa forma, pela introspecção e pelo olhar mais profundo sobre si própria, vão fazer, em um primeiro momento, com que Joana aceite tentar uma vida dentro dos limites da sociedade, aceitando se casar com Otávio mesmo com todas as suas ressalvas sobre o matrimônio e rompendo, assim, uma trajetória iniciada na infância – a da solidão, da introspecção, da busca pelo conhecimento de si própria e do mundo e, inclusive, da arte da palavra –; mais tarde, o desejo por se aprofundar nesses momentos, a fim de conhecer melhor a si mesma, acaba fazendo com que Joana rompa com as normas sociais, transgredindo-as, tendo um amante, separando-se do marido e decidindo por uma viagem solitária e indefinida no final da narrativa, parecendo, assim, seguir o chamado das suas profundezas, que pode ser, justamente, o chamado de sua vocação artística. O trecho final do romance parece denunciar que Joana estará aberta a seguir esse seu caminho iniciado na infância, sua travessia possivelmente no mundo da arte: “todo meu movimento será criação” (LISPECTOR, 1998, p. 201) – rompendo com as barreiras que se impõem à mulher, Joana parece estar tentando delinear seu destino final.

É relevante apontar, aqui, que a solidão e a não obediência das regras sociais – comportamentos adotados por Joana em sua partida final – são dois dos principais pontos que Herbert Marcuse aponta como essenciais ao artista. Em seu estudo sobre o romance de artista alemão, Marcuse traça as características desse sujeito, concluindo que o genuíno artista é

justamente o ser que vive em *incongruência* com a sociedade, *à margem* dela, sempre *solitário* e não seguindo as normas estabelecidas:

o romance de artista seria, então, um romance no qual o artista é tratado em seu meio e possuindo um tipo de vida característico. Por isso o lugar histórico do romance de artista [...]: ele só é possível se a verdadeira existência de um artista significa ter um tipo de vida peculiar, incongruente com aquele das pessoas em geral. (MARCUSE, 2007, p. 72, tradução nossa)³.

Quando o artista, que demandou que seu próprio eu tinha o direito de uma vida própria, deixa, então, o mundo que o cerca, ele suporta a maldição de uma cultura na qual Ideia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto, fiquem em forte oposição uma com a outra. Ele não acha qualquer satisfação nas formas de vida do mundo que o cerca, com todas as suas limitações; seu autêntico eu e seus desejos não encontram ressonância ali; em solidão ele fica contra a realidade. É aqui que o romance de artista se põe a trabalhar. (MARCUSE, 2007, p. 78, tradução minha)⁴.

Justamente algumas características de Joana: *incongruência* com o tipo de vida levado pela sociedade em geral – como demonstrado por seu oposto social, Lídia, a amante de Otávio, a típica mulher que segue os mandos sociais –; *solidão*, decorrente de sua posição contra a realidade; *insatisfação* com o mundo que a cerca, com todas as suas leis e costumes. Tal estudo de Marcuse parece validar, de alguma maneira, a trajetória de Joana como uma possível artista em formação, mesmo que a protagonista não tenha se tornado uma artista efetivamente no final. Sua viagem enigmática parece ser um símbolo de sua liberdade tão ansiada, de seu novo estilo de vida no qual ela poderá, enfim, viver de acordo com suas próprias crenças e ideias, não mais obedecendo o que a sociedade lhe dita.

Além disso, é importante mencionar que, para Marcuse, o *Künstlerroman* (nome alemão para “romance de artista”) seria uma espécie de corrente do *Bildungsroman*⁵. Assim como esse narra a trajetória de formação de um personagem, o outro narraria, justamente, a trajetória de formação de um artista. Vale lembrar, portanto, que diversos estudiosos de fato

³ “the artist novel would thus be a novel in which an artist is treated in his milieu and as possessing a characteristic type of life. Hence the historical place of the artist novel (...): it is only possible if the very being of an artist means having a peculiar type of life, not congruent with that of people in general (...).”

⁴ “When the artist, who had demanded that the private self had a right to a life of its own, then steps out into the surrounding world, he endures the curse of a culture in which Idea and reality, art and life, subject and object, stand in stark opposition to one another. He finds no fulfillment in the surrounding world's forms of life with all their limitations; his authentic self and his desires find no resonance there; in solitude he stands against reality. Here is where the artist novel sets itself to work.”

⁵ Como nota Imaculada Kangussu: “Analisado por Marcuse como um caso particular do romance de formação (*Bildungsroman*), o chamado *Künstlerroman*, tem como herói um artista e apresenta a oposição entre arte e vida, a separação do artista em relação ao mundo que o rodeia.” (KANGUSSU, 2005, p. 346). Ainda sobre isso, ver a resenha “*Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser*”, de Cristina Ferreira Pinto, indicada nas referências bibliográficas.

posicionam *Perto do coração selvagem* como um romance de formação, o que não impede que se possa discutir, aqui (rapidamente e sem se adentrar nas complicações que envolvem o estudo desse tipo de romance) as características desse gênero que nos possibilitaria classificar essa obra clariceana como tal.

Seguindo a crítica de Bakhtin, o romance de educação seria aquele em que

se fornece a unidade dinâmica da imagem do personagem. O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*. (BAKHTIN, 2011, p. 219-220).

Tudo isso estaria em oposição à estaticidade da “grande forma épica” (usando seus próprios termos) – discussão semelhante, de certa forma, à de Lukács em sua *Teoria do romance*, ao contrapor épica e romance, o mundo das “culturas fechadas” com o mundo das “culturas problemáticas” (em termos lukacsianos). No entanto, haveria, para Bakhtin, algumas classificações dentro do próprio romance de educação, e uma delas em particular parece interessar à proposta de leitura que aqui se faz do primeiro romance clariceano: um subtipo no qual

a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. [...]

O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a se tornar um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos. Mudam justamente os *fundamentos* do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. (BAKHTIN, 2011, p. 221-222).

Nesse sentido, cabe já recorrer à importante leitura de Cristina Ferreiro Pinto desse romance. Sobre o final aparentemente inconcluso de Joana, ela afirma: “no romance de Lispector essa viagem indica a possibilidade de vitória, de conquista e afirmação do *eu* pela protagonista, e a imagem da morte surge associada à promessa de renascimento, criação, plenitude de vida” (PINTO, 1990, p. 87). Refletindo sucintamente, aqui, sobre a análise que é feita de Joana em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Pinto reflete

como esse aspecto de um final de obra supostamente inacabado está relacionado à própria posição da mulher escritora, principalmente nos séculos XIX e XX: por ainda não haver uma tradição literária feminina consolidada, e pelo fato de os romances que tratavam de protagonistas mulheres, até então, estarem intrinsecamente ligados à ilustração de sua posição social como mães e esposas, as próprias escritoras mostravam-se incapazes de imaginar e traçar o destino das personagens femininas que não eram obedientes a essas regras – a não ser que fosse um destino marcadamente negativo, como a morte. Contudo, a mesma autora enxerga o destino de Joana, mesmo que desconhecido, como positivo, justamente por fugir dessa tradição de óbito simplesmente por transgredir as normas, como se não houvesse espaço para uma mulher livre e transgressora nessa sociedade.

Nota-se, então, como o romance de educação, nos moldes de Bakhtin, e a leitura de Cristina Ferreira Pinto podem se encontrar: Joana parece estar, justamente, na *fronteira de duas épocas*, acompanhando as mudanças de um mundo pós-Primeira Guerra Mundial e em constante transformação, inclusive no que diz respeito aos papéis femininos, como colocado por Virginia Woolf e citado no começo deste artigo. Nasce, aqui, uma *nova mulher*, que não havia estado antes no mundo concreto nem no literário, e que luta para mudar justamente os *fundamentos do mundo* que a cerca ao perceber uma abertura (como a Primeira Guerra, como elucidou Woolf) que a permitiria se libertar, mesmo que ainda minimamente. Ao deixar a vida doméstica e comezinha para trás, Joana desbrava novos horizontes dessa nova mulher que, como definiu Clarice estudante, está “escolhendo livremente seu caminho” (LISPECTOR, 2005, p. 50). Por essa falta de uma imagem feminina como a dela, insubserviente, a servir de exemplo de modelo de futuro, o final de Joana não poderia ser fechado, como Pinto conclui. Ainda, tal conclusão do romance pode ser, como o texto de Clarice de sua época estudantil, um manifesto contra as ordens vigentes patriarcais ao sexo feminino: “o final truncado de muitos ‘Bildungsromane’ pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (PINTO, 1990, p. 17). Parece ser justamente esse grito calado de protesto que Joana conclama ao fim de sua trajetória na narrativa.

*

A viagem misteriosa da protagonista possibilitará, então, sua liberdade em relação à civilização e suas imposições, rompendo com essas normas sociais, mergulhando em sua própria subjetividade; e, assim (por que não?), podendo realizar-se, final e plenamente, como

uma artista, seguindo seu caminho pela arte da palavra que desde a infância parece persegui-la:

[...] sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro.

Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha — um círculo de vida fechado, trabalho findo —, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças.

Amava sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto [...]

De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo. De profundis. Fechar as portas da consciência. A princípio perceber água corrompida, frases tontas, mas depois no meio da confusão o fio de água pura tremulando sobre a parede áspera. De profundis. Aproximar-se com cuidado, deixar escorrerem as primeiras vagas. De profundis... [...] Então terei de novo uma verdade, o meu sonho. De profundis. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta. (LISPECTOR, 1998, p. 196-198).

A profundidade de seu ser a chama mais uma vez, e Joana, finalmente, após conhecer a vida segundo as demandas sociais, com seu casamento tradicional e a tentativa de uma vida imposta ao sexo feminino, decide abandoná-la e seguir esse chamado, aproveitando o dinheiro da herança do pai para constituir sua liberdade monetária, e ficando finalmente pronta para receber o chamado de sua vocação – possivelmente, da palavra como arte (“Por que não vem o que quer falar? Estou pronta”), atando, assim, seu talento da infância com o desejo de emancipação da vida adulta.

O que será da personagem após isso? Em *Perto do coração selvagem*, como já dito, não se sabe. No entanto, como Clarice já escreve em *Água viva* a partir da narradora-pintora: “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Após Joana, várias personagens artistas – que parecem agora, enfim, serem o futuro do caminho da nova mulher que Joana já ansiava, com suas vidas independentes e livres – irão protagonizar as narrativas clariceanas, começando por *A paixão segundo G.H.* (1964), cuja personagem principal, G.H., é uma escultora e, além disso, uma mulher que transgrediu as normas sociais: ela vive sozinha, em seu próprio apartamento, não é casada e nem tem filhos (como ela mesma relata, ela havia inclusive realizado um aborto), dedicando sua vida apenas a si mesma e a sua arte. Semelhante situação ocorre em *Água viva* (1973), cuja protagonista é uma pintora

e também parece viver sozinha, não tendo marido ou filhos⁶. Esse parece ser o retrato de Joana após sua viagem: não seguindo os preceitos sociais, solitária, como sempre havia desejado – como se nota, por exemplo, em suas reflexões acerca do casamento: “Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca.” (LISPECTOR, 1998, p. 148) –; rendendo-se à busca pelo conhecimento próprio e do mundo e podendo, até, entregar-se à arte da palavra após sua incessante luta pela auto-expressão. Joana parece ser, em suma, o início do caminho de uma mulher que estava às vésperas de nascer em sua época, e que rapidamente, no futuro próximo, parece finalmente encontrar seu lugar de autonomia na sociedade: a mulher livre, independente financeira e intelectualmente, e artista, como preconizou Virginia Woolf.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 215-259.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. Deve a mulher trabalhar?. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015, p. 50-54.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KANGUSSU, Imaculada. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 345-356, dez. 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MARCUSE, Herbert. The german artist novel: introduction. Translation: Charles Reitz. In: KELLNER, Douglas (org.). *Art and Liberation: collected papers of Herbert Marcuse*, vol. 4. Nova York: Routledge, 2007. p. 71-81.

⁶ Ademais, outros livros da autora apresentam personagens artistas, ainda que homens: é o caso de *A hora da estrela*, com o escritor Rodrigo, e *Um sopro de vida*, com o Autor não nomeado. Neste último, ainda, há a personagem Ângela Pralini, que se interessa profundamente por diversas artes, como a pintura e a música. Nota-se, assim, que o tema do artista parece, de certa forma, percorrer frequentemente a vasta obra da autora.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *As vigas de um heroísmo vago: três estudos sobre A maçã no escuro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PINTO, Cristina Ferreira. *Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser: resenha de O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, de Eliane Campello). *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, maio/ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200020. Acesso em: 5 dez. 2018.

PINTO, Cristina Ferreira. *Perto do coração selvagem: romance de formação, romance de transformação*. In: PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 77-108.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: FRÓES, Leonardo (org.). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 270-283.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* [e-book]. São Paulo: Tordesilhas, 2014.