

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**PROXIMIDADES VIVIDAS E RECUSADAS: SUBJETIVIDADES FEMININAS EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM**

CASCATEL - PR

2010

i

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANA LÚCIA MOREIRA RIOS COIMBRA DE ARAÚJO

**PROXIMIDADES VIVIDAS E RECUSADAS: SUBJETIVIDADES FEMININAS EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profª Dra. Regina Coeli Machado e Silva.

CASCADEL – PR

2010

ii

**PROXIMIDADES VIVIDAS E RECUSADAS: SUBJETIVIDADES FEMININAS EM
PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 14 de Maio de 2010.

Prof(a). Dr(a). Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Prof(a). Dr(a). Lúcia Osana Zolin (UEM)

Membro Efetivo (convidado)

Prof(a). Dr(a). Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Membro Efetivo (da instituição)

Prof(a). Dr(a). Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)

Orientadora

Membro

Cascavel, 14 de Maio de 2010.

*Quando eu procuro demais um 'sentido' - é aí que
não o encontro. O sentido é tão pouco meu como
aquilo que existisse no além. O sentido me vem
através da respiração, e não em palavras.*

É um sopro.

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

À Profª Dra. Regina Coeli Machado e Silva, pela orientação, paciência, compreensão e confiança;

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras pela seriedade; em especial à professora Lourdes Kaminski Alves pelas informações concedidas, bem como a disponibilização de materiais pertinentes à pesquisa;

Aos colegas de curso com quem partilhei momentos agradáveis, dúvidas, em especial ao colega Paulo Fachin pelo material fornecido;

Aos meus pais que me acompanharam nas loucas viagens de idas e vindas a Cascavel , apoiando-me incessantemente para que essa etapa fosse vencida;

Ao meu esposo Everton Coimbra de Araújo, pela paciência que teve durante os momentos e noites de estudos infundáveis; aos meus filhos Gabriel, Maria Clara e Vicente Dirceu que, embora pequeninos, foram colaboradores durante a longa jornada de estudos; e ao meu filho de coração, Yuri, pelo cuidado que teve com os irmãos menores enquanto estive ausente;

À Sueli Fátima dos Santos que disponibilizou tempo e companheirismo durante as viagens de Congresso e estudo; e à Sirleia Pinheiro pelo carinho para com os meus filhos;

Às diretoras Sueli e Márcia, aos supervisores das escolas e aos meus eternos alunos, fontes de inspiração para seguir pesquisando; e por todos aqueles que partiram antes de verem findar esta jornada.

RESUMO

ARAÚJO, Ana Lúcia Moreira Rios Coimbra de. **Proximidades Vividas e Recusadas: Subjetividades Femininas em Perto do Coração Selvagem** 2010. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel. 2010.

Orientadora: Prof^ª Dra. Regina Coeli Machado e Silva

Defesa: 14 de Maio de 2010.

Esta dissertação tem como objetivo compreender a construção das subjetividades no romance *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, procurando acompanhar as condições sociais e históricas de possibilidades dessa narrativa, inclusive as que permitiram a autora inserir-se num campo literário predominantemente masculino. Para isto, observou-se o modo pelo qual as subjetividades emergem no jogo de espelhos contrastantes entre a narradora e as personagens femininas diante do casamento, da família, da sexualidade, elementos-chaves neste processo.

Palavras-Chave: Subjetividades Femininas; Antropologia da Arte; Clarice Lispector

ABSTRACT

ARAÚJO, Ana Lúcia Moreira Rios Coimbra de. **Proximidades Vividas e Recusadas: Subjetividades Femininas em Perto do Coração Selvagem** 2010. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.Cascavel. 2010.

Orientadora: Prof^ª Dra. Regina Coeli Machado e Silva

Defesa: 14 de Maio de 2010.

This essay has the purpose to understand the structure of subjectivities on the novel *Perto do Coração Selvagem* from Clarice Lispector, pursuing to keep up the social and historical conditions of this narrative, including those that allowed to insert the writer in a literary field predominantly masculine, To make it possible, was observed the way why the subjectivities emerge as a contrastant mirrors game between narrator and female characters before the wedding, the family, the sexuality, main elements at this process.

Keywords: Feminine Subjectives; Anthropology of Art; Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - DA NARRATIVA NO CONTEXTO: CLARICE LISPECTOR E O CAMPO LITERÁRIO	17
1.1 LITERATURA E SOCIEDADE: AS REPRESENTAÇÕES NA TRAMA SOCIAL.....	24
1.2 A LITERATURA FEMININA PRODUZIDA NO BRASIL – NAS TRILHAS DE CLARICE LISPECTOR	29
CAPÍTULO 2 - IDENTIDADE FEMININA E TENSÕES NO PROCESSO DE INDIVIDUALIZAÇÃO	41
2.1 A MULHER, O CASAMENTO, A FAMÍLIA E A SEXUALIDADE.....	46
2.2. A FAMÍLIA E A SEXUALIDADE.....	50
2.3. INTERIORIZAÇÃO E INDIVIDUALIZAÇÃO.....	53
2.4.AS RELAÇÕES DE INDIVIDUALIZAÇÃO E A INDIVIDUALIZAÇÃO NO FEMININO	56
2.5. SUBJETIVAÇÃO.....	59
CAPÍTULO 3 - A CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVADES FEMININAS E SEU JOGO CONTRASTANTE	62
3.1 O ESPELHAMENTO: NARRADOR E AUTOR.....	69
3.2 A PERCEPÇÃO DE SI: A NARRADORA E JOANA.....	74
3.2.1 Do inescapável à promessa de fuga: A Narradora e Lídia.....	79
3.2.2 A liberdade concedida: A Narradora e a Mulher da Voz.....	84
3.2.3 A proximidade vivida e recusada: A Narradora e a Tia.....	88
3.2.4 Mistérios e Possibilidades: A Narradora e a Mulher Objeto.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
BILIOGRAFIA UTILIZADA DE CLARICE LISPECTOR.....	96
BIBLIOGRAFIA SOBRE A PRODUÇÃO DE CLARICE LISPECTOR	96
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	97

PRIMEIRAS PALAVRAS

A primeira vez que tomei contato com a escrita de Clarice Lispector foi durante as férias escolares, ainda na adolescência. Achei estranha a forma como a autora iniciou o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* – com uma vírgula – e de como as lacunas deixavam certo ar de suspense. Mas, discutindo com algumas pessoas que também haviam lido a mesma obra, concluímos que aquela escrita era “propositada” e talvez o seu objetivo maior fosse fazer com que o leitor refletisse sobre sua própria condição de ser.

Há alguns anos, porém, ao solicitar leituras mensais aos meus alunos do ensino médio, li **Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres** e encantei-me mais ainda com a escritora. Sua maneira inusitada de escrever fazia com que o leitor se sentisse agente no processo de escrita, por meio das lacunas existentes no decorrer da narrativa. A leitura clariceana requer do leitor atenção e um envolvimento total com a obra e, talvez por isso, a escritora não seja uma das mais procuradas pelo público. Mas a forma como escrevia, fez-me curiosa. Resolvi saber um pouco mais sobre sua vida e sua obra e qual não foi minha surpresa ao saber que Clarice Lispector circulava no meio brasileiro das escritoras, mas que não era nascida no Brasil. A leitura de **Perto do Coração Selvagem** despertou-me maior interesse para desvendar os segredos que compunham a trajetória literária da autora, com um romance escrito, segundo estudiosos da sua narrativa, quando era muito jovem (com dezessete anos de idade). Investiguei mais sobre sua fortuna crítica, sobre como suas obras eram recebidas na

época em que escrevia, como publicava e as dificuldades que enfrentava para fazer-se escritora.

A temática que envolve a obra clariceana não é nova, mas não se esgota. Os filósofos da Antiguidade exploravam os desdobramentos acerca da pergunta “quem sou” e essa pergunta continua sendo refeita. Por isto, a busca pela descoberta de si mesmo e das diferentes formas presentes nessa descoberta é o que me motivou a realizar um estudo sobre as relações subjetivas na narrativa de Clarice Lispector.

INTRODUÇÃO

Os conceitos relativos à produção literária do primeiro período do século XX estiveram atrelados ao pensamento filosófico pós-guerra na tentativa de explicar o que vinha acontecendo aos homens e à sociedade. Em meio a este pensamento, surge no Brasil uma literatura voltada a desvendar os mistérios do inconsciente, uma escrita de cunho subjetivista, cuja concepção metafísica de mundo parece ser a única explicação para o que ocorre com a sociedade.

Estudos realizados por alguns teóricos, preocupados em localizar na história da literatura uma literatura representativa do feminismo, entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, mostram a escrita construída por mulheres, embora não revele uma escrita feminista. Talvez se possa pensar há temas voltados para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero que, segundo Butler (2008), é sublinhado pela presença de posições que pressupõem ser o gênero uma característica secundária das pessoas e/ou ser a própria pessoa, posicionada na linguagem como sujeito. É sob este prisma que abordamos a narrativa escrita da escritora Clarice Lispector, às vezes, comparada a escritoras como Virginia Woolf, por que, embora a literatura não seja marcada pela diferença de gênero, é parte de um processo de construção social e

cultural, no qual as mulheres começaram a ter evidência na vida pública. Desta forma, é possível abordar a construção literária na perspectiva feminina, pois é a perspectiva da narradora e, ao mesmo tempo, um dos temas nucleares de **Perto do Coração Selvagem**. Ao mesmo tempo, a produção literária de Clarice Lispector se insere em uma transformação radical da escrita, trazendo questionamentos sobre a noção de romance como gênero literário e propõe uma outra visão sobre a literatura, em especial, aquela produzida por mulheres.

O propósito de estudar a obra **Perto do Coração Selvagem** está em compreender não só como a escritora se insere em novos modos de narrativa literária. A dissertação procura destacar a relação subjetiva entre narrador e personagens femininas, observando aí como diferentes tempos se entrelaçam. A obra, escrita quando a autora ainda tinha apenas dezesseis anos de idade, expõe uma visão de padrões sociais dominantes e convida o leitor a questionar esses padrões de conduta, bem como as possibilidades de vencê-los. Publicada somente em 1943, esse romance descreve o mundo familiar e, em especial, a conduta da mulher na sociedade de padrões conservadores dessa época.

Ao escolher o romance **Perto do Coração Selvagem**, a preocupação inicial foi verificar quais os estudos haviam sido realizados acerca do romance e se em algum deles o enfoque estava na relação subjetiva das personagens. Muitos estudos foram realizados, alguns de caráter biográfico, como os escritos por Nádia B. Gotlib (1995; 1998; 2008), e outros de caráter mais específico, como os estudos de Telma Vieira sobre a leitura das obras de Clarice Lispector (2004), os de Lúcia Pires, que aborda a trajetória das heroínas clariceanas (2006), os de Kanaan, que trabalha a escuta e subjetivação como escritura de pertencimento da autora (2002), entre outros. A maioria desses estudos detém-se na construção da personagem, do enredo e do fluxo temporal, mas esta dissertação parte desses temas para analisar a construção metafórica de subjetividades, contrastando a narradora e as personagens femininas em **Perto do Coração Selvagem**, pondo em evidência a escrita lacunar, a relação entre a construção de

subjetividades e a descrição das experiências das personagens femininas, permitindo compreender a busca de autonomia nesse processo.

A fim de estudar a relação de subjetividades, faz-se necessário esclarecer os conceitos de indivíduo, identidade e alteridade¹. Ao estudar o conceito de indivíduo e sociedade, busca-se estabelecer as relações dos modos de pensar nas pessoas e observá-las, trazendo-as para o mundo das relações na sociedade (exterioridade), que atribui à mulher diferentes papéis e identidades, objeto de interesse da abordagem feminina na literatura. O que se pretende verificar é como a literatura representa a mulher a partir de estereótipos culturais e os efeitos dessa representação na busca da independência.

O estudo foi feito por meio das contribuições teóricas obtidas em uma pesquisa bibliográfica da área da sociologia, através de autores como Norbert Elias, Judith Butler, Émile Durkheim, Anthony Giddens, Roberto DaMatta e, na crítica literária, de Antônio Cândido, entre outros.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos que visam elucidar não só a trajetória da escritora por esse campo literário, que fez uma literatura experimental, como também analisar a relação da subjetividade entre a narradora e as personagens femininas, reunindo contribuições da Sociologia e da Análise Literária mencionadas. O primeiro compõe-se de considerações a respeito da produção feminina na primeira década do século XX, procurando realçar as formas pelas quais a mulher revela, na escrita literária, a autoconscientização de uma condição que, por vários séculos, esteve submetida a uma condição de inferioridade. Parte-se da ideia de que a manifestação dos novos papéis da mulher na sociedade condicionou a transformação da escrita, evidenciando as condições sociais e históricas da narrativa. Aborda-se um panorama da relação literatura e sociedade

¹ Waddington (1996) esclarece que a dialética identidade/alteridade foi originalmente elaborada pela filosofia, atribuindo à identidade o núcleo das relações e, à alteridade, coube a exterioridade, ou seja, sinônimo de condição objetual e de identidade em falta. O desnudamento desta é a base da análise das obras de autoria feminina na literatura.

apresentando o intelectual dos anos 1920-1930 redefinindo-se frente a um quadro de transformações sociais. Um panorama da situação da Literatura Brasileira no início do século XX, também é apresentado, com o objetivo de mostrar a escrita clariceana inserindo-se nesse contexto.

No segundo capítulo, procura-se acompanhar o desenvolvimento da consciência feminina no processo de emancipação, abordando aspectos sobre o casamento, a família e a sexualidade. No que tange ao casamento, são apresentadas algumas idéias de Rougemont (2003), sobre o mito do amor cortês e de Giddens (1993) sobre as idéias do amor romântico. Apresenta-se os processos de individualização, desde o nascimento do sujeito “individualizado”, segundo as análises de Durkheim (1978) e de Bauman (2001), procurando enfatizar a correlação entre individualização e transformação da identidade humana, a individualização feminina e a subjetivação, apontadas por Kanaan (2002) por meio do confronto com a alteridade.

No terceiro são discutidos os processos de subjetivação entre a narradora e as personagens femininas em **Perto do Coração Selvagem**, narrativa em que a autora Clarice Lispector parece realizar, por meio do jogo de identidades contrastantes, a construção de subjetividades. A relação subjetiva narradora/ personagens femininas se dá pelo fluxo da consciência apresentado por meio de uma narrativa em *flashback*, narrativa esta em que a trajetória da protagonista é marcada por lembranças do passado com o intuito de resgatar sua verdadeira identidade, ora como mulher-sujeito, marcada pela insubordinação, ora como mulher-objeto, definida pela submissão, resignação e ausência de voz. Nesta narrativa em *flashback*, principalmente na primeira parte, é possível acompanhar o crescimento de Joana-menina até Joana-esposa, com capítulos no tempo presente, extremamente importantes para a narrativa.

A importância de se estudar os processos subjetivos femininos está em enfatizar os enfoques dados na literatura feita por mulheres, especialmente aquele que visa o contexto histórico-cultural no qual a produção se insere. E, mais que isso, é tornar a noção de gênero como uma configuração variável de posicionalidades discursivas sexuais, que são reencenadas na literatura.

Desta forma, ao estudar a narrativa feita por mulheres em um contexto de produção tipicamente masculino, busca-se desmitificar a ideia de que a escrita feminina² seja inferior à masculina.

² Optou-se pelo uso do termo “literatura feminina”, mesmo sabendo que o termo feminista não se refere ao sentido panfletário. Isto é, categoria política que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos de práticas sociais.

CAPÍTULO 1

DA NARRATIVA NO CONTEXTO: CLARICE LISPECTOR E O CAMPO LITERÁRIO

Escrever é tantas vezes lembrar-se do

que nunca existiu.

Clarice Lispector,³

A literatura escrita por mulheres teve o campo literário bastante limitado entre os séculos XIX e XX no Brasil. Neste período, predominava uma escritura masculina, produzida por uma estrutura social em que os homens detinham papéis-chaves nesse domínio da cultura erudita. A escrita das primeiras escritoras desse período deveria contornar um espaço delimitado e exclusivamente masculino, que também representou as mulheres, nas páginas literárias, enclausuradas.

Segundo Bosi (2005), o quadro geral da sociedade brasileira em fins do século XIX transformou-se em função dos processos de urbanização, crescimento da classe operária e proletariado, declínio da cultura canavieira, emergindo ideologias em conflito, como as

³ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. Ed. Especial, números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

oligarquias rurais e os novos estratos socioeconômicos. Lajolo (2004) cita que muitos dos romances escritos nesse período mostram situações em que as personagens femininas aparecem segurando livros, mas nem sempre os lendo, que dirá escrevendo-os. No início do século XX, Costa (1996) diz que as mulheres ocupavam um “território clandestino”. A escrita feminina, no sentido de gênero romanesco, tinha pouco reconhecimento do público e espaços pouco delineados de produção.

Após o advento da Primeira Grande Guerra, as mulheres tiveram que abandonar suas casas e o seu papel de donas-de-casa para assumirem uma nova condição social: de trabalhadoras, em substituição ao trabalho braçal e operário, antes realizado pelos homens, como forma de manter a subsistência. Inseridas nesses novos papéis, as mulheres passaram a ocupar espaços antes exclusivamente masculinos, o que propiciou o avanço também na escrita, pois deixaram de produzir textos voltados à mulher, como receitas, sugestões de moda, etiqueta, para incluir reivindicações, histórias pessoais entre outros e, por que não, romances com o olhar feminino. Esse envolvimento de mulheres em ações públicas, não era bem visto no século XIX. As interpretações literárias dessas ações denunciavam a incapacidade feminina para a luta de ações públicas, como assumir o trabalho fora da casa, envolver-se diretamente com as questões políticas.

A propósito dessa representação, Margareth Rago (2007), no artigo **Trabalho Feminino e Sexualidade**, conclui que a história sobre a interação das mulheres nos setores sociais no início do século XX significou muito mais uma construção masculina da identidade das mulheres trabalhadoras do que a própria percepção de sua condição social, sexual e individual. Desse modo, as relações entre homens e mulheres não eram transformadas em todos os espaços de sociabilidade; as mulheres tinham novas oportunidades de participação na vida social, mas não desfrutavam de condições de igualdade. O que mais chama a atenção ao tentar visualizar esse passado da mulher inserida nos setores sociais é a associação frequente

entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social. O mundo do trabalho, aos olhos da sociedade, representava ameaça à honra feminina. As elites intelectuais e políticas no início do século XX procuram redefinir o lugar das mulheres na sociedade, no momento em que as perspectivas de trabalho e atuação se abriam para elas.

No campo literário, segundo Vilar (1980), reescrever essa história a partir da revisão de conceitos e métodos existentes por uma nova maneira feminina de abordar o pensamento literário permite conhecer e compreender o outro lado. No século XIX, os dados referentes à produção de uma literatura feminista são vinculados à origem familiar e à atuação em revistas e publicações informais. Trata-se de ler os textos escritos por mulheres, interpretando os seus silêncios. Entre a segunda metade do século XIX e início do século XX surge no Brasil a chamada imprensa feminina, porém, dirigida por homens. Este tipo de imprensa circulava através de alguns jornais. Escrito em folhetins e destinado às mulheres, inicialmente, tinham como matérias “moda, literatura, belas artes e crítica”. Os primeiros jornais impressos com esta característica datam entre 1827 e 1832, sendo **O Espelho Diamantino** e **A Mulher do Simplicio**, respectivamente. Mais tarde, **O Jornal das Senhoras**, fundado em 1852, no Rio de Janeiro, aparece com reivindicações de melhores instruções para as meninas jovens. Em 1855, surge um segundo jornal, trazendo à tona os interesses femininos, como de provocar a manifestação feminina na imprensa: **O Belo Sexo**. Até antes da década de 1960 não se podia falar em uma literatura feminista sem mencionar algo meio mágico, que diferenciasse a voz da mulher, o que não significa que no processo de criação literária exista uma escrita feminista distinta da escrita masculina. O que se verifica, no Brasil é que a escrita das primeiras mulheres do final do século XIX procura contornar um espaço delineado e exclusivamente masculino, considerando neste caso, as circunstâncias sócio-históricas como fatores determinantes na produção da literatura. Muitas escritoras do período escolheram modelos literários que as posicionassem como produtoras de um discurso para mulheres. Em

1899, Inês Sabino Maia (HOLLANDA, 1993) publicou **Mulheres ilustres do Brasil**, revelando um primeiro esforço para tirar a escritura da “barbárie do esquecimento”, ou seja, uma literatura que contemplasse a escrita feminista como amadurecimento de uma consciência crítica. O trabalho de Inês Sabino Maia comprova como as autoras perceberam um terreno promissor para a escrita de suas histórias e experiências particulares, prática que foi sentida como um campo possível para a articulação de um discurso sobre a mulher, os novos papéis da mulher na sociedade, agora como agentes, autônomas, independentes, e a possibilidade de sua entrada na vida pública.

No que se refere ao reconhecimento público e literário, Júlia Lopes de Almeida foi a primeira escritora brasileira a ser rejeitada na Academia Brasileira de Letras. Escritoras como Júlia Lopes de Almeida, Elisa Teixeira de Abreu, Carmem Dolores, Lola de Oliveira, Laura Villares e Ercília Nogueira Cobra⁴, até hoje são pouco mencionadas nos livros que tratam da literatura brasileira.

O desenvolvimento das pesquisas sobre a produção feminina das primeiras décadas do século XX foi um passo importante para a promoção do conhecimento institucional de uma literatura “feita por mulheres”. Esse (re)conhecimento traz como consequência inevitáveis questionamentos na historiografia literária, sobre a noção canônica de gênero literário (romance, conto, crônica, lírica), a fim de compreender formas literárias futuras, independentes dos modelos narrativos que se conhecem hoje (BOSI, 2005). Lucien Goldmann (1990) pressupõe que, para a gênese da obra narrativa, a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que se insere o autor é fundamental para a tensão entre o escritor e a sociedade. Isto, talvez explique os paradigmas estabelecidos pelo mercado de valor literário e que se faz presente nas reflexões sobre a literatura escrita por mulheres. O romance moderno, como Candido (2002b) afirma, procurou diminuir a ideia de

⁴ Estas, abordavam os “assuntos malditos” como o prazer sexual, o adultério e a prostituição.

esquema fixo, decorrente do trabalho do romancista e do ponto de vista da escrita feminista, no início do século XX, e a literatura foi marcada por um processo de conscientização das escritoras quanto à liberdade, autonomia e à possibilidade de criar uma independência financeira, e a busca pela emancipação feminina na literatura foi sendo parcialmente vencida neste período da história. Um dos modos de perceber esse processo de conscientização são as revistas que circulavam no início do século XX e que tratavam de “assuntos femininos”, que nos levam ao encontro de ideias sobre a diferença sexual⁵. As seções femininas do jornal **O Cruzeiro** traziam imagens femininas e masculinas com papéis definidos, regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade. Essas imagens promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes da época.

As interseções literárias começaram a ser claramente vistas na década de 1930. O desenvolvimento de uma linguagem capaz de representar as mulheres completa ou adequadamente acabou produzindo a visibilidade política das mesmas, em termos de gênero, conforme Butler (2008). Vê-se, assim, uma escrita que apresentava mais liberdade, longe do espelho masculino, desmontando os estereótipos do herói masculino, dos papéis sociais que são construídos histórica e culturalmente. Neste contexto, a escrita de Virginia Woolf, por exemplo, estabelece mínimas condições para o processo de criação literária pelas quais as mulheres deveriam realizar: o atravessamento da fronteira física, driblando o espaço delineado pela crítica e que afrontava o meio literário masculino e; psíquica, revelando as possibilidades de um indivíduo assujeitado de assumir um discurso. Virginia Woolf utilizou a técnica do fluxo de consciência, escolheu para suas obras personagens sensíveis, reflexivos, ávidos pela busca de um sentido da existência, daí a aproximação desta autora com Clarice

⁵ Butler (2008) chamou a atenção para as dificuldades encontradas quando se separa a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que esta é produzida e mantida. Para ela, o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente nos diferentes contextos históricos e se estabeleceu interseções com modalidades raciais, classistas, éticas, sexuais e regionais de identidades constituídas discursivamente.

Lispector, que apresenta no interior do discurso uma visão feminina sobre os papéis femininos sem, com isso, ter uma conotação militante.

Perto do Coração Selvagem pode ser identificado com essa concepção, pois tem como tema a subjetividade que reflete uma visão feminina sobre os problemas de identificação – da relação entre a subjetividade e a representação da diferença sexual – e das posições disponíveis para as mulheres como parte das condições de produção de significados na construção do romance. Além disso, observa-se no romance **Perto do Coração Selvagem** a presença de inúmeras vozes, a exemplo do que acontece com Woolf, mas também com Faulkner e Joyce: ora encontramos a narradora bem declarado, ora as inúmeras vozes (autor/personagens) são localizáveis no universo textual. No romance de Clarice Lispector essas vozes visam representar uma concepção dominante masculina, que passou a ser questionada e a conviver com as personagens a partir do interior do discurso feminino, no qual a mulher busca a emancipação nas estruturas sociais em que está inserida.

O romance **Perto do Coração Selvagem** aborda a necessidade de compreender a subjetividade como sendo implicadas na produção e reprodução desses significados que entrelaçam gênero aos diferentes domínios da vida social e cultural. A mulher Joana parece ser a personagem que é a fonte da história “coletiva” - a confiança na observação e na experimentação, questionada por meio do desafio que o romance apresenta em relação aos sofrimentos da protagonista: a causa de sua dor encontra-se em seu futuro coletivo, a submissão feminina, vivida de forma individual.

Em relação à literatura, não se pode negar que a produção de uma literatura feminina no Brasil já mostra quantitativa e qualitativamente sinais de seu potencial crítico e político, através do fenômeno da linguagem e da transposição da realidade social e psíquica. Os estudos sobre a escrita feminina, como é o caso clariceano, que visam dar maior autonomia à

linguagem, é um entre os muitos resultados da longa trajetória das mulheres em busca, também, de seu direito de interpretação.

1.1 LITERATURA E SOCIEDADE: AS REPRESENTAÇÕES NA TRAMA SOCIAL

*“Escrevo porque encontro nisso
um prazer que não sei traduzir.” (Clarice Lispector)⁶*

A sociologia literária estabelece uma relação entre as obras literárias mais importantes e a consciência coletiva do grupo social onde elas foram escritas. Segundo Goldmann (1990), o que separa a sociologia marxista das tendências sociológicas positivistas é o fato de aquela ver o conceito fundamental no conceito construído de consciência possível, em que o caráter social da obra reside no fato de que um indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, denominada visão de mundo. Esta estrutura só poderia ser realizada por um grupo. A consciência coletiva elabora-se a partir do comportamento global dos indivíduos que participam na vida econômica social, política.

Cândido (2002a) vê o surgimento da obra literária não como expressão individual, mas como evento social, relacionado ao contexto social ou ideológico em que a obra foi formada. Goldmann (1990) afirma ainda que os teóricos marxistas sempre pensaram que a vida social não poderia se exprimir no plano literário senão por intermédio da consciência coletiva. Este pensamento parece coincidir com a preocupação de Candido (2002a), que aponta a sociologia da literatura interessada por todas as formas de condicionamento, desde a origem social dos autores, a influência da organização econômica, política e social, a relação entre as obras e as ideias.

Para analisar o romance, Goldmann (1990) vê a relação entre a forma romanesca e a estrutura do meio social em que ela se desenvolveu como o primeiro problema que a sociologia do romance deve abordar. O romance seria um gênero literário no qual os valores

⁶ Depoimento de Clarice Lispector em Coluna “Um minuto de palestra...”, por Edgar Proença. *Estado do Pará*. Belém, 20/02/44. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. Ed. Especial, números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

autênticos não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. No romance, a ética do romancista é convertida em problema estético da obra. Para este autor, a forma romanesca parece ser a transposição da vida cotidiana na sociedade individualista, nascida da produção para o mercado, para o plano literário. A ideia de o romance possuir um herói ligado à história e ao desenvolvimento da burguesia não significa que este seja a expressão da consciência real ou possível dessa classe (GOLDMANN, 1990).

A sociologia literária procura averiguar quais fatores atuam na organização interna da obra, constituindo a essência desta, determinante do valor estético e, por último, a análise literária que procura os elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra.

Segundo Bosi, “não havia no Brasil do começo do século XX aquela espessura cultural que faz do fenômeno artístico um encontro permanente de significados sociais, existenciais e propriamente estéticos” (2005, p. 198). A consciência crítica no Brasil nesse período esteve pautada em critérios de juízo que davam valor ao poder que a obra deveria possuir, de espelhar o meio e não ver os caracteres de estilo. A partir de Sílvio Romero, a crítica passou a ser sociológica, propondo uma abordagem da obra em função das realidades antropológicas e sociais. O maior problema da crítica neste período era relacionar com êxito os pólos genéticos e estruturais do processo artístico (BOSI, 2005). Desta forma, a crítica literária passa a analisar as situações socioculturais da vida brasileira, o que dá lugar aos estudos sociológicos de literatura.

Mesmo “tomando consciência da realidade”, a literatura, como escreve Bourdieu (2005), quer abolir as determinações, as sujeições e os limites constitutivos da existência social. O encanto da obra literária deve-se ao ato de falar as coisas mais sérias, sem pedir licença para ser levada a sério. Na fala de Candido (2002a):

As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há

necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. CANDIDO, 2002a, p. 25).

Desta forma, o autor, criador da substância e da forma de sua obra, emergiu como um analisador da nossa relação mais profunda com o mundo social porque estabelece com este uma ilusão romanesca e os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem às necessidades coletivas. A criação literária tende a tornar-se produto, correspondendo à padronização que se impõe à produção cultural, moldes espaços-temporais. Em consequência disto, a literatura deixou-se impregnar do método histórico, o qual propõe investigar as condições de produção de acordo com a época, a fim de verificar se uma determinada obra é digna ou não de ser julgada prima. Coutinho (1995) aponta que a obra literária é encarada como instituição social, ou seja, o fator social atua como fornecedor da matéria-prima, portanto, para interpretá-la é preciso elucidar os componentes da estrutura social em que aparece.

O Romantismo da segunda metade do século XIX, definiu-se como uma estética e um estilo composto de elementos formais e espirituais. O romance na metade do século inova ao construir personagens em confronto com as condições sociais. Segundo Moisés (2008), o sentimento de euforia caracterizado pela *belle époque* trazia o gosto da aventura e o individualismo, que o vincula à cosmovisão romântica. Candido (2002a) afirma que o início do século XX, no Brasil, foi marcado por uma literatura caracterizada por uma acentuada inconsciência da transformação do pensamento. A literatura ajustava-se à vida burguesa, ao mesmo tempo em que testemunhava o estado geral de uma nação que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios (BOSI, 2005).

O intelectual brasileiro dos anos 1914-1920 teve, então, que se definir em face desse quadro, seduzidos pelo irracionalismo, como atitude existencial e estética, consolidado pelas correntes de vanguarda que antecederam o Modernismo.

No Brasil, a partir de 1914, quando Anita Malfatti regressa da Europa e apresenta uma exposição de suas telas, é que a literatura passa a ter novo rumo. A partir de 1922, acelera-se o processo de nossa identidade histórica. Neste primeiro momento, destaca-se a escritora Cecília Meireles com uma poesia que, segundo Moisés (2008), materializa a aspiração de poesia pura, com versos imbuídos de ritmo musical, pressupondo a instrumentação. Contemplando a alquimia verbal de seus versos, faz-se presente uma voz feminina: a voz do ser, expressão de um “eu” hipersensível.

Entre 1928 e 1945 desenrola-se o segundo momento modernista, solidificando a literatura brasileira por meio da (re)tomada de consciência da realidade nacional. Nascia, conforme diz Moisés (2008), o romance social dos anos 30, o qual exerceria influência dentro e fora do Brasil. Neste momento, entre as poucas mulheres que se dedicavam às Letras, aparece a escritura de Rachel de Queirós.

Uma das formas de compreender essa inserção das mulheres são as formulações de Bourdieu (2005) a respeito do campo social de poder simbólico. No campo literário, quem possui o capital necessário ocupa posição dominante, nos mais diferentes campos de produção, fazendo com que o próprio campo literário ocupe uma posição dominada. No entanto, dentro do campo literário essas posições entre dominantes e dominados são reproduzidas, mas ao mesmo tempo invertidas. Essas posições são tomadas em torno da disputa sobre o que deve ser classificado como arte, de tal forma que o valor artístico de um autor é tanto maior quanto mais afastado ele está do mundo econômico. Percebe-se aí mais um dos motivos pelos quais a literatura feminista converte-se em verdadeiro desafio, pois ela é parte deste longo processo de automização da arte e da formação do campo literário.

Outro importante fator para essa caracterização do autor e da obra está no fato de estabelecer o vínculo entre a obra e o contexto em que se insere. Candido (2002a) diz que só se pode entender a integridade de uma obra fundindo texto e contexto, pois o elemento externo, o social, torna-se importante na constituição da obra. Candido explica, ainda, que o valor da obra pode interessar-se por toda forma de condicionamento: preferência estatística, gosto, origem social dos autores, relação entre a obra e a idéia, influência social, política e econômica. Candido (2002a) afirma que se pode tentar uma enumeração de modalidades para se explicar os estudos sociológicos em literatura: o método tradicional, analisando o período, o gênero; os estudos que representam o espelho da realidade e a sociologia, mais coerente porque consistem no estudo da relação entre a obra e o público, o seu destino, sua aceitação e a ação recíproca.

Por outro lado, é importante lê-la como sendo ainda a transformação histórica, social, política e cultural que atravessa o início do século XX, que determina mudanças significativas no campo literário, especialmente entre as mulheres.

Estudando a literatura clariceana, pretende-se, então, abordá-la como parte de um conjunto de valores, marcado pela contradição interna entre o individualismo, como valor universal gerado pela sociedade burguesa, e as limitações impostas por esta sociedade às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo.

1.2 A LITERATURA FEMININA PRODUZIDA NO BRASIL – NAS TRILHAS DE CLARICE LISPECTOR

Para compreender melhor as condições que possibilitaram o surgimento da narrativa de Clarice Lispector é importante situá-la no campo literário.

Candido (2002a) diz que há na literatura brasileira dois momentos decisivos: o Romantismo, no século XIX, e o Modernismo, no século XX. O primeiro momento procura adquirir consciência da realidade, ser diverso da literatura portuguesa após a independência. Era preciso mostrar que o Brasil tinha uma literatura que exprimisse características nacionais, por isso, o indianismo e os romances regionalistas incluíam em suas obras o que havia de específico do país, principalmente no que tange às personagens, as quais, segundo Candido (2002b), repousam sobre o paradoxo de que uma criação da fantasia comunica a impressão da verdade existencial, ou seja, a experiência é vivenciada no momento em que aparecem as figuras fictícias. Neste sentido, o ficcionista moderno, para manter essa impressão de verdade, procura criar a ilusão de que os acontecimentos prevalecem sobre as personagens.

No romance aparecem os três elementos essenciais – o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as idéias, que representam o significado.

Goldmann (1990) pressupõe que a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta e, neste caso, o herói pode empreender a busca de valores pessoais que subordinem a si a hostilidade do meio; o herói pode fechar-se na memória ou na análise dos próprios estados de alma; ou pode autolimitar-se e aprender a viver no mundo difícil aonde foi lançado. Assim, segundo o grau crescente entre o herói e o seu mundo, o romance brasileiro pôde ser subdividido, conforme aponta Bosi (2005, p.392) em quatro tipos: romances de tensão mínima, em que as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem

que as condicionam; romances de tensão crítica, onde o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social; romances de tensão interiorizada: em que o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação; evade-se subjetivando o conflito; e os romances de tensão transfigurada, em que o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, – neste, aparece Clarice Lispector com uma escrita de cunho subjetivo, propondo uma inovação ao estilo da época.

Lajolo (2004), em estudos sobre a leitura e escrita feminina, aponta que na primeira metade do século XIX as mulheres brasileiras transformaram o romance num gênero feminino⁷.

Neste cenário prevalece a absorção das novelas românticas, incentivada entre as mulheres de elite e, alguns tipos de romances eram considerados inadequados e até mesmo impróprios às mulheres, por incentivarem atitudes que iam contra os padrões determinantes da época. Tais leituras eram feitas nos encontros sociais, à sombra das árvores ou na mornidão das alcovas.

Seguindo a trilha de Nísia Floresta, em 1859, aparece Ana Luíza de Azevedo Castro, sob o pseudônimo de Indígena do Ypiranga, com o romance **Dona Narcisa de Villar**, escrita feminina que reforça a tradição romanesca na qual a leitura faz parte do clima de amores e sedução (LAJOLO, 2004).

Outras mulheres abriram caminho para as dezenas de escritoras que hoje são publicadas, lidas e estudadas; dentre estas, Inês Sabino Maia, em 1889, que ao publicar **Mulheres Ilustres do Brasil** comprova que as mulheres perceberam na legitimidade do gênero para-pedagógico de historiografia um promissor terreno para a escrita de suas histórias

⁷ Embora houvesse outros gêneros de leitura, como a versão brasileira da obra de Mary Woolstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman* (Reivindicação dos Direitos da Mulher), traduzida pela escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta sob o título **Direito das mulheres e injustiça dos homens**. Ela foi publicada em 1832, 1833 e 1839, reedições que sugerem sucesso e um público interessado em questões femininas, ao mesmo tempo em que usa da escrita para reivindicar igualdade e educação para as mulheres. Esta obra é mencionada no livro **A Moreninha**, de Joaquim Manuel de Macedo, como uma entre as muitas leituras de D. Ana, avó da moreninha.

e experiências particulares (HOLLANDA, 1993); Alina Paim, em 1950, escritora sergipana que com o romance **A Hora Próxima** mostra as mulheres como protagonistas de uma luta por direitos sociais (greve dos ferroviários paulistas) tecendo, de forma irônica, questionamentos acerca dos modelos sociais, enquanto desvenda o caráter decadente da opressão e da sociedade de classes; e muitas outras que não escreveram romances, mas que escreveram sob a forma de folhetins (LAJOLO, 2004). É importante situar, então, a função da mulher no campo literário. O ensaísmo realizado por mulheres tem-se revelado problemático a partir de questionamentos feministas recentes, demonstrando que ao lado das formas legítimas que a historiografia sancionou (visto que muitas mulheres adotavam pseudônimos para publicar seus romances) e elegeu como compatíveis com o cânone clássico da literatura, havia uma literatura informal e que, ao vigor quantitativo e qualitativo destas formas excluídas, mostra o valor das noções institucionais referentes à caracterização dos gêneros.

Dos fins do século XIX à guerra de 1914-1918, a crítica literária esteve voltada à supremacia do estilo floreal estilizado pelo Naturalismo. Roger (2002) diz que a revelação do “eu-profundo” do autor é característica de uma descoberta proustiana, a qual transformou o olhar crítico do período; a obra deixa de ser apenas um objeto estético para tornar-se uma criação em que o leitor é, também, agente. Ao conceber a obra como um organismo vivo, o autor atribui ao crítico um duplo papel: de mediador e de criador, recompondo o produto de um outro eu. É este tipo de narrativa que se observa na produção literária de Clarice Lispector.

As manifestações vanguardistas e o advento do Modernismo fizeram com que os escritores dos anos 20 assumissem uma postura mais revolucionária da escrita. O que nos interessa é a literatura produzida na terceira geração. Isto porque a prosa liberta e amadurecida desenvolve-se no romance e no conto. Essas gerações identificam-se pela retomada de consciência da realidade nacional, segundo Moisés (2008), por meio de ensaios sociológicos

ou sócio-históricos e pela ficção, buscando ser registro documental das características sociais, geográficas e históricas do interior brasileiro, fazendo nascer o romance social dos anos 30. Aqui, aparecem escritores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Mário de Andrade e a escritora Rachel de Queiroz, esta última, inaugurando uma trajetória não menos ousada com o romance **O Quinze**. Rachel de Queiroz foi a primeira mulher a conquistar ingresso na Academia Brasileira de Letras, seguida por Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Ana Maria Machado.

O romance **O Quinze**, de Rachel de Queiroz, irrompe no cenário nacional, apenas para referir que as mulheres se dedicavam às letras com tamanha intensidade que só o tempo viria mostrar que o talento precoce da escritora resistiria à crítica e ao público leitor.

A prosa de ficção de 1930 ergue-se, assim, sob o signo da pluralidade em duas linhas contrastantes: uma realista e outra introspectiva (MOISÉS, 2008). Aqui aparece Jorge de Lima, Ribeiro Couto e Lúcia Miguel-Pereira, esta, com os romances **Maria Luísa**, em 1933, no qual sugere a trajetória feminina na busca de sua liberdade, confrontando com a consciência feminina da necessidade da mudança, alcançada por meio da alteridade entre os sujeitos. **Em Surdina**, em 1938, **Amanhecer**, em 1938 e **Cabra-Cega**, em 1954, fazendo do inconsciente uma outra face coordenada do mundo.

A partir da década de 40 houve uma reviravolta na prosa modernista brasileira. O romance adquire novas formas, como situar a história fora do espaço, em encruzilhadas do tempo psicológico. Neste período encontra-se Clarice Lispector⁸ com uma literatura que apresenta, em meio à banalidade do cotidiano, a ruptura do tempo histórico, inserindo-se numa outra realidade que se firma (GOTLIB, 1995).

⁸ Desgarrada de escolas ou grupos literários, filha de imigrantes judeus ucranianos, Clarice Lispector chega ao Brasil com apenas dois meses de idade. Órfã de mãe, mudou-se para o Rio de Janeiro aos treze anos de idade, recebendo da família a melhor educação possível, com um horizonte cultural de classe média, na época.

Os romances **Perto do Coração Selvagem** e **O Lustre** apresentam uma narrativa com apego a cenários imaginários, tristes, a surpresa do mistério da vida e do amor, bem como dos caminhos secretos da natureza (GOTLIB, 1995).

Os primeiros contos da escritora foram enviados ao **Diário de Pernambuco**, para a seção denominada “O ‘Diario’ das Crenças”, por volta de 1930, porém, nunca foram selecionados para publicação, pois apresentavam apego a “sensações” ou “impressões”, numa linha de descontinuidade temporal, fato inusitado para a época, como define a própria Clarice Lispector em um de seus depoimentos (GOTLIB, 2008a).

Como parte da construção da legitimação da ideia do autor criador, a própria autora refere-se às suas leituras de **Reinações de Narizinho**⁹ como forma de tomar contato com uma literatura centrada num mundo de fantasias. A problematização de questões ligadas ao ato narrativo forma a matéria-prima para parte de sua crônica.

O início da carreira de Clarice Lispector sofre influências do momento por dois fatores: o primeiro por se tratar de um período em que a literatura sofria uma transição devido aos movimentos político-sociais que ocorriam no mundo; o segundo, pelas dificuldades financeiras pelas quais a escritora se encontrava. Casada com um diplomata, Clarice esteve fora do país por muitos anos, o que não diminuía sua vontade de estar no Brasil e escrever sobre as memórias que tinha daqui. Mais tarde, com a separação em 1959, fato quase que inédito para uma época de conservadorismo, é obrigada a fazer da escrita um meio de sobrevivência.

Clarice Lispector exerceu a carreira de jornalista e, antes da publicação de seu romance **Perto do Coração Selvagem**, escreveu para vários jornais. A fim de ampliar a sua presença no mercado, percorreu várias editoras e, na busca de sobrevivência e afirmação

⁹ A literatura de Clarice no campo imagético foi influenciada por Monteiro Lobato, quando a autora ainda era criança. A autora afirma uma certa “fidelidade” ao escritor, conforme atesta o fragmento a seguir: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro me traz luz”. (Gotlib, 1995, p. 108).

literária, em troca de magras remunerações, espalhava seus textos em vários jornais e revistas. A presença de Clarice Lispector no cenário nacional foi ampliada com o surgimento da Editora do Autor, de Rubem Braga e Fernando Sabino.

Conforme aponta Bourdieu (2005), o campo literário tende a organizar-se ora entre a produção pura, restrita aos produtores, ora entre a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público. Ao que parece, Clarice Lispector situou-se nessas duas esferas do campo de poder. Muitas vezes a sua produção era restrita, outras vezes buscava as expectativas do público, principalmente logo que retorna ao Brasil, após a sua separação.

Perto do Coração Selvagem foi o primeiro romance de Clarice Lispector, a ser publicado no Brasil em dezembro de 1943, pela editora A Noite, do Rio de Janeiro, após iniciativa de Lúcio Cardoso. Ele foi o primeiro leitor do romance, que, naquela oportunidade, ainda não tinha título. Lúcio Cardoso pediu para que Álvaro Lins, reconhecido crítico da época, editasse pela Editora José Olympio, o que não ocorreu. A editora A Noite só realizou a publicação porque Clarice havia trabalhado para o jornal de mesmo nome, não recebendo nenhum pagamento em dinheiro pela publicação. Contudo, a editora entregou-lhe cem exemplares para que a autora os distribuísse entre amigos, parentes, críticos literários.

Segundo depoimento de Alvaro Dines, editor-chefe do **Jornal do Brasil** aos Cadernos de Literatura Brasileira, Otto Lara Resende telefonara-lhe na redação do jornal em que trabalhava na época, **Diário da Noite**, dizendo que Clarice Lispector estava precisando de dinheiro. O pedido chegou no momento em que o jornal mais precisava do chamado *ghost-writer*. Clarice Lispector passou a escrever para este jornal, mas a coluna destinada às mulheres era assinada por Ilka Soares.

Em outubro de 1944, é publicada no jornal **A Manhã**, a notícia de que Clarice Lispector ganhara o Prêmio Graça Aranha com o mesmo romance, **Perto do Coração Selvagem**. Só então seu nome passa a circular um pouco mais no campo literário, evidência

de que fazia parte deste, mesmo com algumas ressalvas, como as de que a história não apresentava uma sequência lógica, que a narrativa era muito evasiva, e sua forma narrativa comparada à de escritores como James Joyce, Katherine Mansfield, Virginia Woolf. A identificação com Katherine Mansfield deu-se por meio dos elementos que despertariam o estranhamento de sua obra, sentido por uma parte da crítica brasileira da época, a exemplo de Álvaro Lins (PIRES, 2006).

O romance, centrado em uma personagem feminina, apela para o sentimento mais profundo de um coração humano, distantes do sentimentalismo pregado nos romances do século passado.

Em dezembro de 1945 é impresso o segundo romance **O Lustre**, que vem a ser divulgado somente em 1946. A partir de então, a autora passa a publicar em jornais alguns de seus contos, como **O jantar**, pelo jornal **Amanhã**, em outubro de 1948. Em 1949, a editora A Noite publica, também, o romance **A cidade sitiada**.

O Prêmio Graça Aranha, concedido à Clarice Lispector por causa da obra **Perto do Coração Selvagem**, atribui à autora sua inserção no cânone da literatura brasileira, que se efetuará na década de 60. Contudo, não deixa de se notar uma das primeiras críticas realizada por Álvaro Lins após o prêmio de que se tratava de um romance escrito por mulher.

O prestígio do Prêmio Graça Aranha representou um forte potencial na realização do voto que apontava a condição prescrita no próprio regulamento do prêmio: as obras vencedoras evidenciariam o espírito moderno da literatura. O cerco a que a autora submete o livro **O Lustre**, ao mesmo tempo em que apresenta um desejo de automização, apresenta uma preocupação a respeito da receptividade que a obra possa ter do público. Tecendo assim uma autocrítica e sugerindo uma opinião do amigo e crítico Lúcio Cardoso, ao apontar em uma carta que lhe escreve:

Tania fez sérias restrições ao *Lustre*. Inclusive quanto ao título. Vai assim mesmo, embora ela tenha razão. Nada ali presta realmente. Minha

dificuldade é que eu só tenho defeitos, de modo que tirando os defeitos quase que resta *Jornal das Moças*. (SOUSA, 2004, P. 159).

A leitura do livro *A room of One's Own*, em que Virgínia Woolf faz um histórico da tradição da discriminação cultural em relação às mulheres, estimula Clarice Lispector a criar um texto que figura como um dos blocos da página feminina **Entre Mulheres**, do jornal **Comício**, dirigido por Rubem Braga. Virgínia Woolf, como já foi citado, institui uma nova proposta literária cujo princípio deveria estar centrado numa escrita mais sensorial.

Em 1954 é publicada na França a primeira tradução do romance **Perto do Coração Selvagem**, inserindo a escritora no campo literário internacional. Em 1955, enquanto morava nos Estados Unidos, a revista mensal **Américas** publica a primeira tradução do conto “*Temptation*”. O conto **Amor** é publicado em inglês na revista *New México Quaterly*, número 26. Neste momento, o diretor da revista, Roland Dickey anuncia que para cada texto da autora poderiam ser pagos, no máximo, vinte dólares. O valor pago na época, pelos textos produzidos não correspondiam às produções, especialmente as de cunho feminino. Como Clarice não era muito conhecida, o que lhe importava naquele momento era obter algum recurso financeiro que pudesse mantê-la (GOTLIB, 1995). O reconhecimento pelo público viria logo a seguir. Mesmo com o reconhecimento da crítica, Clarice Lispector teve muitas dificuldades para editar seus romances seguintes. Percorreu desde as pequenas editoras às mais prestigiadas e somente após a sua morte em 1977 é que foi definitivamente reconhecida como escritora pela crítica literária.

De maio a setembro de 1952, Clarice torna-se responsável por uma página feminina no jornal **Comício**, intitulada **Entre Mulheres**. Em 15 de maio escreve uma matéria jornalística sob o pseudônimo de Tereza Quadros para a revista **Manchete**.

Após esses avanços literários, a Revista **Senhor** abre as portas para a publicação dos contos de Clarice em 1959, o que conduz a autora a retirar os contos da editora **Agir**. Neste

mesmo ano a autora escreve para o jornal **Correio da manhã**, com o pseudônimo de Helen Palmer. É também neste momento que tenta fazer da literatura um exercício de liberdade, rompendo com padrões éticos e estéticos da época. De 1960 a 1961, escreveu para o jornal **Diário da Noite**, mas a coluna onde veiculavam os textos de Clarice era assinada por Ilka Soares, famosa modelo e atriz da época.

Entre 1968 e 1969 ela vai tomando contato com artistas, escritores, músicos entre outros famosos, como jornalista da revista Manchete. Tem forte influência literária de Augusto Frederico Schmidt; Lúcio Cardoso que, ao lado de Antônio Calado, formam um vínculo amistoso; Francisco de Assis Barbosa, Fernando Pessoa, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Lúcio Cardoso tece algumas críticas a respeito das obras de Clarice Lispector, uma vez que se correspondia constantemente com a escritora e, ao que parece, esta as aceitava muito bem. Além de Lúcio Cardoso, Rubem Braga também tem interesse na produção literária de Clarice a fim de divulgá-la no Brasil no período em que a autora vivia fora do país (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2004).

Enquanto a autora não consegue publicar o quarto romance, como contista da revista **Senhor** vai ganhando mais leitores, os quais leem com regularidade essa importante revista do período, publicada pela Editora Delta, dando assim maior credibilidade para a escritora. Esse reconhecimento é para Perrone-Moisés (2005) a cadeia de relações que asseguram os meios de produção na infra-estrutura, ou seja, o campo de poder que a crítica estabelece em relação à escritora, que se firma a partir de então.

A temática existencial, filosófica ou metafísica e a vertente realista, social, mediada pela condição histórica particular da mulher é característica predominante na escrita clariceana (MOISÉS, 2008). Esta temática pode ser percebida em outros escritores da época, contemporâneos, dentre eles, Adélia Prado, que cultiva na prosa e na poesia elementos em que

a simplicidade do cotidiano doméstico, enlaçada a um espiritualismo de acentos místicos, mal esconde uma angustiante procura do ser e, Ana Cristina César, que se distingue pelo culto do cotidiano enigmático, pelo fragmentarismo coordenativo, que se diriam tão somente surrealistas não denunciasses o pulsar de renitente angústia (MOISÉS, 2008), tais quais Clarice na maioria de seus contos e romances; porém a simplicidade doméstica aglutinada a um espiritualismo esconde uma angustiante procura do ser.

Para se entender a narrativa clariceana é necessário apontar alguns aspectos do processo de escrita da autora, a saber: focaliza temas colhidos no cotidiano, surpreendendo no “outro” os motivos para a conversa habitual com os leitores; as narrativas apresentam, em sua maioria, uma busca pelo “eu” e seus mistérios; a sondagem do Nada é resultado da imersão do existencial em busca do essencial; o ser convertendo em não-ser; a história narrada – consciente - esconde a outra – inconsciente.

O intimismo de Clarice Lispector difere do de seus precursores por ser supra-introspectivo, ou seja, resultante das ondas submersas do “eu” ou das relações dos “eus” entre si (MOISÉS, 2008). A sua ficção denuncia a perplexidade de uma civilização no ocaso, onde a vida parece vazia de significações.

Ao lado de Guimarães Rosa, Clarice Lispector cria uma nova realidade com base na soberania da palavra, uma enorme ruptura com a forma de representar a realidade utilizada até aquele momento. O universo semântico extrapola o universo dos dicionários, apostando na construção de seus próprios referentes (ROSENBAUM, 2002).

Clarice Lispector recebeu duras críticas na época, principalmente de Álvaro Lins, o qual não deixa de reconhecer a originalidade da escritora, mas considera o romance **Perto do Coração Selvagem** uma obra inacabada, sem unidade íntima. Para este crítico, a mistura de lirismo e realismo situaria o romance na categoria de “realismo mágico” por apresentar o sensorial como parte da percepção da realidade e pela distorção do tempo, fazendo da obra a

primeira experiência no Brasil do romance moderno, que se acha dentro da tradição de Joyce ou de Virginia Woolf (ROSENBAUM, 2002).

Já o crítico Sérgio Milliet percebe o que é próprio da escritora e se diz fascinado pelo diálogo interior apresentado pela personagem Joana. Em artigo apresentado em **Diário Crítico II**, escreve:

Porque para essa heroína de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida, não há uma realidade, mas várias; e todo o seu drama nasce mesmo da contradição, do antagonismo de seu mundo próprio, cheio de significados específicos, com os mundos alheios, ou mais vulgares ou impenetráveis. (MILLIET, 1982, p. 27).

A literatura de Clarice Lispector é mais simbólica que estritamente realista, ainda que explore a experiência interior. A autora opta pela consciência individual como centro de apreensão do real, por isso sua escrita se apresenta fragmentária e ambivalente, resultando em uma atmosfera insólita e volátil, marcada pelo fluxo mental, pelas associações livres das personagens, misturadas de forma ambígua às falas da narradora.

O romance **Perto do Coração Selvagem** apresenta uma narrativa em terceira pessoa, trazido ao leitor pela própria protagonista. Além disso, a estruturação dos capítulos não atende a nenhuma ordem cronológica, oscila da infância para a fase adulta, desta para a meninice e adolescência. O que mais importa não é o tempo cronológico, mas o tempo da memória, da introspecção. Um dos aspectos mais relevantes a ser observado nessa obra é o da identidade feminina: nos textos que assumem a ótica masculina, a mulher é o outro imanente do homem, o herói empreendedor é, sempre, o homem, ficando reservado à mulher o lugar de objeto silencioso, papéis doces, românticos, passivos. Em **Perto do Coração Selvagem** a identidade feminina luta para apropriar-se de si mesma, rompendo com as definições preconcebidas sobre as adequações de gênero.

Rosenbaum (2002) ressalta que não só as personalidades da autora e da protagonista recusam as molduras paralisantes, mas também a escritura, a partir de um obscurecimento do

fio narrativo, da perda dos referenciais romanescos familiares e do desmascaramento dos papéis sexuais e sociais construídos cultural e historicamente.

CAPÍTULO 2

IDENTIDADE FEMININA E TENSÕES NO PROCESSO DE INDIVIDUALIZAÇÃO

Este capítulo destina-se a esclarecer as condições sociais e culturais constitutivas da identidade feminina no contexto em que foi escrito **Perto do Coração Selvagem**. Uma delas é o casamento. A personagem Joana vivencia conflitos que problematizam o casamento como parte obrigatória e essencial na vida das mulheres brasileiras no início do século XX e a narrativa expressa angústias vivenciadas por mulheres brasileiras na idealização de esposa, mãe, dona de casa, estabelecendo vínculos entre a literatura e essas condições sócio-históricas. O recurso que permitiu a realidade social se transformar em componente da estrutura literária foi o fluxo de consciência e a mudança no foco narrativo, a fim de expor as possibilidades de construção de subjetividades femininas.

Tal possibilidade está inserida em um contexto mais amplo indicando que o indivíduo contemporâneo estrutura-se de maneira distinta daquela do século XIX. O deslocamento das funções parentais está vinculado a elementos sócio-histórico-culturais, os quais também contribuíram para as mudanças do grupo familiar, principalmente quanto ao lugar da mulher e sua emancipação na sociedade e a função materna. A revolução da mulher foi uma das mais importantes revoluções do século XX; as mulheres ocuparam importantes espaços, demonstraram maior habilidade que os homens em alguns casos, aprendiam rápido os ofícios que assumiam, venceram preconceitos e ocuparam, definitivamente, seu lugar na sociedade.

Beauvoir teve um relevante papel ao tornar público o debate sobre a condição da mulher, mas permaneceu presa a uma explicação distante das questões políticas ligadas a essa compreensão. Recentemente, inserida na crítica a certas teorias feministas, Butler diz que “as mulheres são o ‘sexo’ que não é ‘uno’. Numa linguagem masculinista, falocêntrica, as mulheres constituem o irrepresentável” (BUTLER, 2008, p. 28). Segundo a autora, para essa linguagem as mulheres são a ausência e a opacidade lingüísticas e devem ser compreendidas pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero numa relação entre sujeitos socialmente constituídos. Seguindo o raciocínio de Butler, essa constituição social do sujeito representa, apenas, uma concepção dominante aos sistemas jurídicos. Dessa forma, o sujeito feminino se revela no discurso como um sujeito que procede vinculado a certos objetivos de legitimação e exclusão. Judith Butler considera o gênero uma marca da diferença biológica, lingüística e cultural inscrita nos corpos. Assim, a ideia de um corpo feminino pode ser compreendida como um significado assumido por um corpo diferenciado sexualmente e este significado só pode ser compreendido em relação a outro significado oposto.

Inserindo a dimensão política para pensar o gênero, Butler recorre a Foucault. Para esse autor, a identidade é um processo construído em meio a confrontações de toda a ordem, com representações contraditórias na sociedade (FOUCAULT, 1993) e é aí que Judith Butler interpreta Foucault, quando menciona os sistemas de poder que regulam o sujeito, fazendo-o concordar a uma determinada forma de definição de gênero.

Esses processos são importantes para a análise dos conflitos vivenciados pelas personagens femininas que aparecem em confronto com um ideal de formulação de identidade e cabe à crítica feminista compreender como as mulheres são produzidas e reprimidas pela mesma estrutura de poder da qual buscam emancipação, observando historicamente esse processo, como se segue.

Alguns marcos no século XX foram significativos para essa mudança, como o feminismo e as duas grandes Guerras Mundiais, provocando mudanças no cotidiano feminino. Sendo obrigadas a trabalhar para continuarem a viver, as mulheres tiveram que aprender a prescindir dos homens e deram prova de sua determinação. Além disto, o lugar da mulher sofreu mudanças radicais com respeito a sua sexualidade, a partir do avanço da ciência e da alta tecnologia. Ao lado disto, o desenvolvimento econômico na década de 50 propiciou o aumento dos níveis de escolaridade feminina e o investimento em uma carreira mais bem valorizada foi mais acessível. Assim, as relações tradicionais foram neutralizadas e a sociedade pôde, finalmente, adotar uma nova postura frente às mulheres.

As condições de vida nas cidades no início do século XX diminuíram distâncias entre homens e mulheres no que tange aos papéis sociais. Contudo, a distinção desses papéis continuou nítida; a moral sexual permanecia forte e o trabalho da mulher era cercado de preconceitos. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica eram vistas como marcas da feminilidade, enquanto a participação no mercado de trabalho definiria a masculinidade. Uma das justificativas para isto está na ideia de monogamia cristã, cujos modelos de homem e de mulher são atributos à ordem da espécie e a virilidade serve como fundamento de perpetuação social¹⁰. E esse fundamento permaneceu e, a emancipação da mulher no início do século XX é inibida em grande parte por ele; algumas das publicações científicas e magazines eram destinadas às burguesas “donas de casa”, justificando mais uma vez os papéis sociais. Com relação a esses papéis sociais, surgiu a idéia de que a mulher sintetizava em seu interior a existência de dois lados que oscilava entre o bem e o mal. Essa conceituação de sujeito feminino é, em grande parte, ainda hoje, responsável pela submissão e dependência da mulher, conforme Del Priori:

Vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, cujos

¹⁰ No campo político observa-se esse imagético do espaço punitivo: lugares para homens e para mulheres. O Papa, como vigilante da doutrina cristã. A maçã oferecida por Eva a Adão caracteriza a mulher como a responsável pelos males do mundo.

resultados nem mesmo os recursos científicos cada vez mais sofisticados poderiam prever, a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento de seu papel social de esposa e de mãe o que garantia a vitória do bem sobre o mal; de Maria sobre Eva. (PRIORI, 2007, p. 332).

Assim, educadas no seio de um mundo feminino, as mulheres tiveram e em grande parte ainda têm, o casamento como destino normal, subordinando-as aos homens. Beauvoir (1967) cita um exemplo de vida sentimental imaginária de Maria Bashkirtseff¹¹, em que vê no casamento a única carreira para as mulheres. É uma espécie de aniquilamento da mulher diante da superioridade do homem. Aí, a mulher independente sofrerá, principalmente a intelectual, de um complexo de inferioridade¹², porque sabe que se oferece, que é uma consciência, um sujeito e que, para ser um indivíduo igual ao homem, é preciso que tenha acesso ao mundo masculino, que tenha acesso ao outro. As dificuldades de libertação são mais evidentes na mulher independente porque esta escolheu a luta ao contrário da resignação.

Outra justificativa para essa condição da mulher está no mito sagrado do amor cortês, tão prezado no século XII, que tinha por função social ordenar e purificar as forças anárquicas da paixão. Uma mística transcendente orientava secretamente e polarizava para o além as nostalgias da humanidade sofredora. Contudo, ao perderem seu caráter esotérico e sua função sagrada, os mitos transformam-se em literatura e o mito cortês, que se prestava a esse processo de exprimir os instintos naturais, transforma-se e espalha-se na consciência profana do século XIX (ROUGEMONT, 2003).

A conjugalidade é parte desse processo e inscreve-se em relações e trajetórias distintas, tanto sociais quanto de gêneros. No plano existencial, através da relação com um outro significativo e da promessa de outros investimentos permanece ligada à produção de

¹¹ Personagem de H. Deutsch em *Psychology of Women*, 1971.

¹² A partir do momento em que a mulher entra no mundo competitivo das ocupações antes masculinas, era alegado a elas a perda da feminilidade e os privilégios do sexo masculino: respeito, proteção e sustento.

seres humanos. A conjugalidade também está associada à identidade pessoal e social, visto que através do outro significativo obtém-se recompensa e a gratificação pessoal; constrói-se uma maneira de ver o mundo e de se ver enquanto indivíduo. Segundo Giddens (1993), através dessa relação com o outro, na conjugalidade, o indivíduo pode dar ao grupo sinais de seu pertencimento, cumprindo aspectos da identidade social – o grupo dos casados, dos adultos, dos homens. Por meio da relação com o outro, Giddens (1993) diz que o indivíduo obtém recompensa pessoal, construindo uma maneira de ver o mundo e se ver enquanto indivíduo.

De acordo com Butler (2008), a sociologia tem buscado compreender a noção de pessoa como uma agência que reivindica prioridade sobre os vários papéis e funções sobre os quais assume viabilidade e significado sociais. Desta forma, a noção de “pessoa” permanece externamente relacionada, de algum modo, à estrutura que define a condição de pessoa, seja a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral¹³. Por outro lado, o indivíduo imerso na sociedade está ligado aos outros de forma complementar, como nas relações conjugais, ou seja, é desindividualizado. Parece um paradoxo, mas na verdade, trata-se de um conceito de identidade que pode ser descrito como a consciência da continuidade. Uma vez inserido na sociedade, o sujeito perde a noção do individual e passa a assumir atitudes de um todo coletivo, daí a desindividualização.

¹³ A categoria do “eu”, considerada por Mauss (1974), constitui parte da história social da civilização humana e estava ligada aos nomes e prenomes, garantindo, assim, a posição social nos clãs. A partir dos clássicos moralistas, Mauss conclui que a noção de *persona* passa a significar apenas pessoa, acrescentando um sentido moral de ser consciente, independente, autônomo, responsável.

2.1 A MULHER, O CASAMENTO, A FAMÍLIA E A SEXUALIDADE

O estilo de vida da elite dominante na sociedade brasileira em meados do século XIX era marcado por influências da aristocracia portuguesa. As classes sociais, ligadas à evolução e ao desenvolvimento da sociedade, encontram-se nas próprias estruturas sociais que as caracterizam. Assim, o casamento entre as famílias ricas e burguesas era uma forma de ascensão social (manutenção do *status*). A família, comandada pelo pai, obedecia às suas ordens; a cidade brasileira refletia a estratificação rural, os limites da casa se estendiam para as ruas. As salas de visita e os salões eram abertos de tempos em tempos para a realização de saraus, jantares e festas. A mulher passou a marcar presença na sociedade e sua conduta era também submetida a olhares atentos da sociedade.

Com o desenvolvimento das cidades e da vida burguesa, o espaço interior das casas foi modificado; as mulheres de elite foram incentivadas à absorção das novelas românticas e, as histórias das heroínas românticas acabaram incentivando a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento, conforme aponta D’Incao (2007).

Muitos dos casamentos no final do século XIX visavam à ascensão social. Assim, a ideia de um jovem casar-se somente por amor contradizia os padrões burgueses da época, herança ocidental. Esta atitude era tão comum que foi, durante muito tempo, registrada nos romances do século passado, basta lembrar do romance **Senhora**, de José de Alencar, onde o casamento de Aurélia com Fernando não foi nada mais que um acerto de contas. Contudo, vale lembrar que o romance se encerra com o resgate moral de Fernando Seixas e Aurélia volta ao estado de submissão a que as mulheres eram submetidas no período, chamando-o de senhor de sua alma. Só, então, o casamento é consumado.

Como a maioria dos casamentos visava à ascensão, muitas mulheres da elite não tiveram a realização “amorosa” no casamento, fato que não ocorreu com as mulheres de

classe baixa¹⁴. Estas tiveram maiores possibilidades dessa realização, dado ao fato de que o amor, como expressão da individualidade, não comprometeria as pressões de interesses econômicos ou políticos. Independente, porém, da classe social, às mulheres casadas coube o papel de contribuir para o projeto familiar de mobilidade social: boas esposas, boas mães e, também, o sucesso das famílias. Aquelas que assumiam o papel de esposas deveriam portar-se como tal, evitar saídas na ausência do marido; evitar comentários que pudessem denegrir a imagem de esposa e do próprio relacionamento.

As idéias sobre o amor romântico estavam subordinadas à associação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior (GIDDENS, 1993). Se, de algum modo, se falava de amor em relação ao casamento, tratava-se de um amor de companheiros, ligado à responsabilidade mútua marido/mulher pelo cuidado da família ou da sociedade. Diferentemente das mulheres, o casamento para os homens parecia incômodo. Um casamento menos vantajoso representaria um empobrecimento. Segundo Giddens (1993), os homens, em geral, excluíram-se do domínio da intimidade; o apaixonar-se permaneceu vinculado à idéia de fraqueza, uma fuga patética.

Na última parte do século XIX, o domínio do homem sobre a família ficou enfraquecido com a divisão entre o lar e o local de trabalho. A relação do capital gerado e o produto do trabalho da mulher, antes inferiorizados diante do masculino, agora assumem uma nova concepção. Segundo Telles (2007), a mulher passou a ser ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude. Contudo, é negada à mulher a autonomia, a subjetividade necessária à criação em domínios da vida social, fora do ambiente doméstico. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, sem história própria.

Com a crescente incorporação da mulher ao mercado de trabalho e à esfera pública em geral, o trabalho feminino fora do lar passou a ser amplamente discutido, de acordo com

¹⁴ No final do século XIX, a crise do casamento burguês é o triunfo tardio de uma paixão profanada: o amor tinha se tornado, nas classes burguesas, uma mistura de sentimentalismo à flor da pele e histórias de negócios e dotes. A sexualidade pura só intervinha para obscurecer uma série de “belos sentimentos”.

Rago (2007), ao lado de temas relacionados à sexualidade: adultério, virgindade, casamento e prostituição. O trabalho feminino fora do lar levaria à desagregação da família. Muitas mulheres que iniciavam suas carreiras eram alvos de moralismo dominante. Assim, a mulher, durante muito tempo, viveu sob o estereótipo de que era incapaz de exercer algum outro papel que não o de dona-de-casa. À medida que foram saindo do encarceramento doméstico e assumindo atividades que lhe davam poderes enquanto indivíduos, os estereótipos foram sendo eliminados.

No início do século XX, formas de comportamento, como as que buscavam o trabalho fora do lar, que se empenhavam em criticar os valores tradicionais impostos pela sociedade contribuíram para contestar e ampliar os limites impostos ao mundo feminino. Assim, as elites intelectuais e políticas do começo do século XX procuraram redefinir o lugar das mulheres na sociedade.

O período posterior à Proclamação da República foi de intensa vigilância sobre o comportamento das mulheres, especialmente daquelas pertencentes às camadas populares; ficava difícil restringir-lhes o papel de esposa, mãe, dona de casa, de acordo com os estudos de Pedro (2007). No sul do país, os periódicos operários ora reconheciam a importância do trabalho feminino, ora explicitavam o temor da concorrência. Nesses jornais eram divulgadas imagens idealizadas e o lar era, sempre, definido como o lugar das mulheres.

Alguns jornais apresentavam nas páginas femininas alguns testes com idéias subentendidas de que a felicidade conjugal dependia completamente dos esforços femininos para manter a família, como o exemplo que se segue, apresentado por Carla Bassanezi no artigo **Mulheres dos Anos Dourados** (PRIORI, 2007, p. 607), o qual constava na revista feminina **Jornal das Moças**:

Teste de Bom Senso

Suponhamos que você venha a saber que seu marido a engana, mas tudo não passa de uma aventura banal, como há tantas na vida dos homens. Que faria você?

1. Uma violenta cena de ciúmes?

2. Fingiria ignorar tudo e esmerar-se-ia no cuidado pessoal para atraí-lo?
3. Deixaria a casa imediatamente?

Resposta

1. A primeira resposta revela um temperamento incontrolado e com isso se arrisca a perder o marido que, após uma dessas pequenas infidelidades, volta mais carinhoso e com um certo remorso.
2. A segunda resposta é mais acertada. Com isso atrairia novamente seu marido e tudo se solucionaria inteligentemente.
3. A terceira é a mais insensata. Qual mulher inteligente que deixa o marido só porque sabe de uma infidelidade? O temperamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância.

A sociedade conjugal pressupunha uma hierarquia na década de 1950, respaldada pela legislação: o marido era o chefe, detentor do poder; a mulher deveria ter o marido e os filhos como o centro de suas preocupações. Prevalencia ainda a ideia de que tal estado de coisas se fundava nas diferenças sexuais e biológicas, como se vê na transcrição acima.

Assim, a reflexão sobre a família, na perspectiva sociológica do século XX, remete-nos a um reencontro com a questão feminina da década de 60 sobre o lugar da mulher na família. Na ótica de autores como Durkheim, a função materna é incompatível com a ideia de mulher autônoma, o que constitui em obstáculo à ideia de mulher-indivíduo (TORRES, 2000). A conjugalidade inscreve-se, desta forma, em relações e trajetórias sociais e de gênero a um significativo conjunto de indivíduos. Outras vezes, contribui no plano existencial, através da relação com o outro, fator este que é o foco da análise a que nos propomos.

Torres (2000) então, demonstra que a visão do casamento no início do século XX está associada a uma concepção específica sobre a vida amorosa e a liberdade dos dois sexos. Enquanto o homem vive o romance e o erotismo, sem preconceitos ou tabus, fora do casamento, a mulher sofre a alienação em relação a seu próprio corpo e a sua sexualidade na sociedade capitalista em que está inserida. À mulher não é permitido fazer o que quer que seja. Desta forma, obstina-se na procura impossível do ser através da interioridade, do amor, da religião e da função materna. A dificuldade em encontrar o equilíbrio interior, mesmo que

se liberte economicamente do homem, não alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à do homem. O privilégio detido pelo homem se faz sentir desde a sua infância e não contraria o seu destino de homem. A mulher se vê como objeto do mundo masculino: é o homem quem sustenta a casa, tem voz ativa, toma as decisões mais acertadas, enquanto à mulher cabe, somente, acatar e, por isso mesmo, vê-se objeto desse mundo masculinizado.

A busca da autonomia feminina exprime a recusa a reproduzir os esquemas tradicionais e aumenta a vontade das mulheres de participar igualmente do processo de individualização, passando pela prática de projetos pessoais distintos daqueles em que estão inseridas. No romance clariceano em questão, observa-se certo receio da personagem feminina no tocante ao relacionamento, de deixar-se envolver por uma atmosfera romântica. O amor romântico é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual tende a conflitar-se. Esse envolvimento emocional é invasivo, perturbador das relações pessoais, arrancando o indivíduo das atividades mundanas, gerando uma propensão aos sacrifícios e, por isso, o amor é perigoso. Ele tanto pode conduzir à liberação dos laços sociais quanto pode ser uma das formas de submissão a eles, como ocorre no casamento, visto como resultado de uma escolha amorosa, segundo o ideal romântico.

2.2. A FAMÍLIA E A SEXUALIDADE

A ideia de uma mulher indivíduo na sociologia da família, segundo Torres (2000), é recente e corresponde à virada do século XX, dado ao fato de que a função materna é incompatível com a ideia de uma mulher autônoma. Quando se procura associar a ideia de identidade e autonomia à mulher é possível prever a existência de dissonâncias e de assimetrias de poder.

Para a mulher se libertar de papéis sexuais preexistentes é muito mais complexo do que se possa imaginar. Giddens (1993) diz que, para Foucault, a criação do biopoder explicaria a sexualidade, ou seja, o corpo torna-se um foco de poder disciplinar, um portador visível da auto-identidade, portanto, mais integrado às decisões individuais do estilo de vida. Assim, a formação dos laços matrimoniais baseava-se, além das considerações de valor econômico, à difusão dos ideais românticos do amor. Segundo Giddens (1993), a formação dos laços matrimoniais baseava-se em diferentes considerações, além daquelas de valor econômico. Dentre estas manifestações, a difusão dos ideais românticos do amor¹⁵ fez com que houvesse uma libertação do vínculo de parentesco nos vínculos conjugais. Assim, na sociedade moderna, o ambiente do lar passou a ser diferenciado do ambiente do trabalho, convertendo-se em local onde o indivíduo pudesse esperar o apoio emocional. Giddens (1993) caracteriza que esse ideal do amor e dos vínculos construíram o que ele define como amor confluyente, capaz de proporcionar e experimentar a satisfação sexual por parte de ambos os sexos e no qual todos têm a oportunidade de se realizarem sexualmente. Esse ideal é diferente da constituição da família que surge inicialmente, como um grupo natural de indivíduos que apresentam uma dupla relação biológica: a geração e as condições do meio para manutenção do grupo. Assim, a sexualidade passou a fazer parte da diferenciação entre o sexo e as exigências da reprodução.

Como parte dessa conjuntura, que reúne o ideal do amor romântico à individualidade nas relações conjugais, a família permanece desempenhando um papel fundamental na transmissão da cultura: tradições espirituais, manutenção de costumes, conservação de técnicas e de patrimônio, presidindo a organização das emoções, transmitindo estruturas de comportamento e de representação ultrapassando os limites da consciência. Talvez por isto, ao contrário dos homens, a maioria das mulheres continua a identificar no casamento o

¹⁵ Para Giddens, o amor romântico está associado a um amor sexual em que a satisfação e a felicidade sexuais são garantidas pela força erótica. Em paralelo ao amor romântico está o amor confluyente, que tem a capacidade de proporcionar e experimentar a satisfação sexual por parte de ambos os sexos (GIDDENS, 1993).

estabelecimento de sua ligação com o mundo. A imagem de esposa e de mãe reforça o modelo de sexualidade e as idéias do amor romântico foram claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior.

A história de Joana, em **Perto do Coração Selvagem**, revela essa imagem de esposa com a qual a personagem luta constantemente. A necessidade de intensificação das relações pessoais é aumentada em conformidade às expectativas que se cria em relação ao desejo de ser compreendido pelo outro. Expectativas mais elevadas implicam maiores decepções, instabilidade crescente e incertezas. Daí, por que a personagem Joana se sente tão incompreendida no casamento e se vê nos braços de outro homem.

Este tipo de comportamento é explicado por Giddens (1993) quando se refere ao amor confluyente, que não é necessariamente monogâmico e, por isso, tanto Joana quanto Otávio procuram no relacionamento extraconjugal o desejo de serem compreendidos. Talvez isso explique por que Otávio volta-se para Lúcia, ex-noiva, e mantém com ela um relacionamento. Para Otávio, Joana era o seu reflexo e isso lhe causava um certo medo de ver a si mesmo no outro. Joana era racional e chegou a manifestar essa solidariedade sexual com os homens, quando expressa na passagem: “[...] como seria bom construir alguma coisa pura, liberta do falso amor sublimizado, liberta do medo de não amar[...]” (LISPECTOR, 1998, p. 94). A respeito disso, Giddens diz que a confiança emocional inconsciente dos homens nas mulheres “era o mistério cuja resposta eles buscavam nas próprias mulheres” (GIDDENS, 1993, p.71), dissimulando nesta não reconhecida dependência a autoidentidade. Desta forma, as expectativas que se criam em relação ao desejo de ser compreendido pelo outro intensificam a necessidade das relações pessoais.

Rago (2004) diz que as mulheres desconstruíram, na prática e na teoria, as associações tradicionais que as condicionavam à separação das esferas sociais e sexuais, revelando que o lar não é o local aconchegante e tranquilo, mas, tanto quanto o público, é o

lugar da competição, do exercício da violência de gênero. Muitos casamentos foram buscados por mulheres como uma maneira de libertar-se das vidas que as mães viveram, identificadas por essas com a domesticidade confinada. Paradoxalmente, o casamento é utilizado como um meio para se alcançar certa autonomia. As mulheres buscavam a liberdade da casa em que viviam por meio do casamento, pensando que a encontrariam neste e acabavam por confinar-se no mesmo.

A pequena família apontada na narrativa de **Perto do Coração Selvagem** parece evidenciar essa transição do relacionamento e da própria constituição da célula social. A família formada por Otávio, a amante Lídia e o bebê que está sendo gerado, alerta à protagonista Joana o papel social que lhe é destinado enquanto esposa. Por isso, o contato com esta nova realidade faz com que Joana repense sua condição de mulher e o destino que dará ao casamento com Otávio.

2.3. INTERIORIZAÇÃO E INDIVIDUALIZAÇÃO

Elias (1994) diz que o processo de individualização é visto como um processo de civilização. Deste modo, a produção de significado associada à identidade pessoal e social, a tomada de consciência da individualidade, é decorrente do próprio desenvolvimento histórico. Isto significa que se obtém através da relação com o outro significativo, gratificação pessoal e se constrói uma maneira de ver o mundo e de se ver enquanto indivíduo, dando sinais de seu pertencimento ao grupo (das mulheres, dos casados) cumprindo, desta forma, aspectos importantes da identidade social.

Do ponto de vista desse autor, a individualização pode ser encarada como um processo de autorregulações, que busca por novas emoções construídas na vida em sociedade e que possibilitam aos indivíduos a vivência do paradoxo de ser e dever ser. Em **A Sociedade**

dos Indivíduos, Elias (1994) sistematizou o problema da relação entre indivíduo e sociedade sobre os costumes que os indivíduos apresentam e que distingue um grupo social de outros segmentos. Ele também ressalta a ideia de que os indivíduos de uma geração ingressam no processo civilizador posterior, adaptando-se a um padrão de comportamento construído em todo processo social de formação da consciência das gerações seguintes, como também relaciona o processo de individualização com a crescente especialização dos indivíduos e das sociedades. Assim, a relação entre sociedade e indivíduo só pode ser compreendida se as entidades em interdependência forem investigadas como entidades opostas. A autorregulação que o indivíduo experimenta e desenvolve dentro de si, em contato com o social, torna-o único e são peculiares de cada geração.

No processo de individualização, Elias (1994) elege algumas características, dentre elas, de que é um processo contínuo e não planejado, ligado ao processo de autocontrole, em que o indivíduo interioriza e depois exterioriza as representações através de comportamentos e relações poder, tornando mais visível que a ideia de que indivíduo e sociedade são categorias sociais, resultantes de processos sem civilizatórios sem início e fim.

Bauman (2005) conceitua a individualização como a transformação da identidade humana, encarregando os atores da responsabilidade de realizar a tarefa e das conseqüências (assim como dos efeitos colaterais) de sua realização. Enquanto que para Bauman a modernidade significou uma constante luta contra a ambivalência, uma busca incessante de formas de conhecer, classificar e ordenar o mundo, Giddens (2002) ressalta que a questão da identidade, assim como a individualidade, sempre esteve presente mesmo nas culturas tradicionais, pré-modernas. Para ele é necessário explicar melhor o que a modernidade traz de diferente a respeito da forma como as pessoas pensam, constroem e vivem suas identidades.

Ao dar sentido à experiência e ao possibilitar a opção, a cultura molda a identidade, que é um processo de construção de significados com funções organizadoras de legitimação,

resistência e de projeto, redefinindo a posição dos atores sociais na sociedade e dando origem aos sujeitos que criam uma história pessoal.

Se compararmos aos estudos de Marx, Bauman (2001) garante uma autonomia e um papel fundamental ao singular que, pelo processo de apropriação e objetivação individual, apropria e atribui significados e sentidos a si mesmo, aos outros homens e ao mundo. Ao apropriar-se das possibilidades de subjetivação, o indivíduo fará de forma diferenciada, combinando-as também diferenciadamente. Assim, mesmo sob condições idênticas, cada singularidade é uma individualidade distinta. A interiorização não só controla o indivíduo, mas abre-lhe as portas do mundo; além de participar do mundo social externo, capacita para uma vida interior mais rica. Segundo Foracchi (2008, p. 177), “é só por meio da interiorização das vozes dos outros que podemos falar a nós mesmos”, ou seja, é só através dos outros significativos que se pode desenvolver um relacionamento significativo com a própria pessoa.

2.4. AS RELAÇÕES DE INDIVIDUALIZAÇÃO E A INDIVIDUALIZAÇÃO NO FEMININO

*E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu.
Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima,
alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais
se realizava, porque sua essência mesma era de “tornar-se” (Clarice Lispector).¹⁶*

A entrada em massa das mulheres no mercado de trabalho não é a principal causa de sua libertação; esta entrada em massa está relacionada a uma nova fase de atividade econômica centrada no equipamento dos lares. A transformação profunda da situação das mulheres está ligada ao reconhecimento dos direitos privados; de seus direitos sobre o próprio corpo. Essa mudança permite compreender como o privado transforma e organiza uma parte do conjunto social, a formação do sujeito: sujeito/não-sujeito, subjetivação/dessubjetivação.

A noção de sujeito aparece com a ocupação da posição egocêntrica, num ato de objetivação do eu, constitutivo da própria identidade. A consciência da individualidade não pode existir antes da solidariedade orgânica, porque esta é aquela em que o consenso resulta de uma diferenciação dos indivíduos em que cada um dos quais exerce uma função própria. Assim, o eu é o “ato de ocupação da posição egocêntrica” e o surgimento do sujeito. A individualização do sujeito passa pelo processo de identificações a que são suscetíveis os indivíduos no social. Desta forma, a necessidade de um indivíduo de pertencer a um grupo ou adquirir uma identidade dá-se mediante processos de relacionamento, ao mesmo tempo em que necessita do reconhecimento desse pertencimento.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.141.

Observa-se pela epígrafe, o modo pelo qual a personagem Joana toma consciência de si e como se relaciona com o outro, passando de uma relação subjetivista ao que se denomina subjetivação. Ou seja, o indivíduo deixa de ter consigo uma relação intimista e passa a estabelecer uma relação dialógica, implicando num plano de alteridade em relação à mulher.

A consciência da própria subjetividade nasce da oposição/reconhecimento do outro como um não “eu”, que permite ao “eu” distanciar-se do modelo sem que se liberte das marcas que este deixou como signo da relação “eu/outro” (PINO, 1993).

Para Morin (1996) é necessária a existência do ser e do sujeito, no sentido de colocar-se no centro do mundo para tratá-lo e realizar as ações necessárias à proteção, à defesa. No entanto, cada indivíduo considera ter direito à individualização e que o mesmo direito deve ser reconhecido como universal, torna-se cada vez mais difícil ir do particular ao universal. O sujeito não tem mais a segurança do ator social; entregue a si mesmo, está exposto ao desmoronar interior que passa a rondá-lo se ele não tiver um constante poder de reação que o possibilite a fugir de uma dominação cada vez mais anônima. Desta forma, a objetivação do indivíduo remetendo-o a si mesmo como uma entidade corporal ocorre porque a subjetividade auto-organizadora se expressa por meio da linguagem. Um complexo princípio de identidade permite o tratamento objetivo, com finalidade subjetiva (MORIN, 1996).

Acompanhando a narrativa de Clarice Lispector, observa-se que a autora conduz o leitor a uma experiência quase nunca escolhida por ele e, este, ao se dar conta disto está completamente imbricado na história. O que se percebe é que a autora propõe ao leitor, ora a narradora – que será analisado mais adiante – uma imagem inédita, que se modifica cada vez que entra em contato com o outro. Essa tensão provocada pelo encontro atrai o sujeito para fora, em direção ao mundo, o que caracterizaria a dessubjetivação do mesmo. É como sugere Kanaan, “no encontro com um outro sujeito, concebido da mesma maneira, esse deslocamento

é incrementado, pelo confronto com a alteridade”. A constatação do sujeito da condição humana por uma eterna busca por sentido leva à constatação, e que não é imediata, de um sujeito sempre por fazer-se (KANAAAN, 2002, p.175).

Se o sujeito é um retorno em si, existe em maior medida quanto mais se responsabilizar pela totalidade da experiência individual, inclusive na sexualidade. A separação entre homens e mulheres significa a recusa da formação do sujeito como indivíduo sexuado; assim, sexualidade e subjetivação podem caminhar juntas no processo de construção da individualização. No caso de Clarice Lispector, esta constatação das personagens revela as facetas do pensamento clariceano, de sua concepção de mundo, sua concepção de subjetivação.

Compreender como as formas materiais da individualização são produzidas e interferem na vida em sociedade, permite uma reflexão sobre o modo como a subjetividade feminina é constituída. Há de se distinguir neste processo, os conceitos de individualismo e individualização: o primeiro trata da ideologia individualista da sociedade ocidental; o segundo é processo pelo qual o indivíduo – pessoa considerada em suas características particulares – se caracteriza como tal. Assim, a subjetividade é a percepção de si como tendo uma interioridade diferente e separada do exterior com o qual o indivíduo se relaciona com o mundo social. Enquanto o indivíduo é resultado da construção de valores compartilhados na dimensão cultural, constituindo assim, a experiência histórica e coletiva dos grupos, a subjetividade é o processo de construção de si nos relacionamentos intersubjetivos, no jogo recíproco entre o eu e o outro. Deste modo, o indivíduo é referência empírica da ideologia individualista e a identidade individual é resultante do processo de socialização e interação social em contextos socioculturais específicos.

2.5. A SUBJETIVAÇÃO

A subjetividade é uma propriedade fundamental da linguagem, pois é através desta que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade se exerce num plano histórico-político, a partir do qual a forma sujeito emerge como efeito, num processo de produção dirigido à geração dos modos de existir, pensar e agir, em que o sujeito é o produto desse processo, objeto de estudo das ciências humanas. Nessa mesma direção, Tedesco (1999) afirma que a relação entre subjetividade e práticas discursivas é explorada como processo de produção recíproca, fazendo emergir modos de dizer e de existir, tal como se pode observar nas obras clariceanas quando apresenta o jogo do eu e o não-eu.

Algumas das personagens de Clarice Lispector, como Joana, de **Perto do Coração Selvagem**, apresentam relações ao plano de forças implicadas nesse processo de produção da subjetividade. Como consequência é preciso considerar as relações de poder e o caráter político que compõem este plano de produção. Neste plano, tanto sujeito quanto o mundo são efeitos dessa subjetividade, que é representada pelo mundo interno do ser humano, composto por emoções, sentimentos e pensamentos. Dessa forma, pode-se concebê-la enquanto *ethos*, onde as experiências existenciais são organizadas, podendo estabelecer relações com os outros para atribuir significado a essas experiências.

Em **A Condição Humana**, Arendt (1997) alerta para o pressuposto de que a condição humana diz respeito às formas de vida que o homem impõe a si mesmo para sobreviver. Essa condição varia de acordo com o lugar e o momento histórico do qual o homem faz parte. Nesse sentido, a realidade é garantida pela presença dos outros no mundo, que consiste nas coisas, as quais devem a sua existência aos homens, condicionando os autores humanos. Os homens são apresentados como seres condicionados na medida em que

tudo aquilo que entra em contato com o homem toma uma condição de existência deste. Desta forma, ela aponta que a revelação do sujeito/identidade por meio do discurso e o estabelecimento do início pela ação ocorrem sempre em uma teia - realidade de relações humanas - já existente. Nesse meio, a ação produz histórias que são concebidas como produto da ação e do discurso.

No encadeamento dos discursos, a narradora produz as condições discursivas determinando o que pode ou não ser dito. A linguagem, desta forma, institui novos objetos empíricos nos intervalos de tempo daquilo que é visível, ao mesmo tempo em que as condições do ver interferem na produção dos ditos.

Esta produção de realidades processa-se na pluralidade de discursos enunciativos e não enunciativos, destacando temas subjetivos que ganham peso de realidade atemporal. O processo de produção de realidades faz com que a narradora se veja como sujeito de enunciação na produção de si mesmo como agente deste processo subjetivo, como experiência do fora, estrangeira, exterior à interioridade, ligando-o a ruptura de estados, liberando-o da identidade para colocá-lo em variação. A unidade fictícia do eu fragmenta-se para ativar novos sentidos, novos modos de dizer e também experimentar a vida. Esta unidade é constituída a partir de um questionamento que leva as personagens, no caso das obras clariceanas, a um jogo de eu / não-eu, em busca de si mesmas. A busca por respostas, no convívio com o outro produz a chamada epifania, ou seja, o objeto desvendando-se no sujeito.

Bakhtin (2003) também refletiu sobre a relação do autor com a personagem, devendo este se aproximar e identificar-se com a personagem. Deve ver o mundo através do outro, imaginar sua existência e depois voltar ao seu ponto de partida que é a escrita. “Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois de volta ao meu lugar[...]”(BAKHTIN, 2003, p.45).

Compreende-se a subjetividade ao mesmo tempo como processo e produto. Como produto, reencontramos a noção de indivíduo, objeto de estudo das ciências humanas, figura cujos limites são delineados por regularidades garantidas por princípios gerais de funcionamento. Segundo Tedesco (1999) mais do que o efeito-sujeito ou produto- sujeito, a subjetividade inclui também uma dimensão de processo que implica a construção de si. Como consequência, é preciso considerar ainda o caráter classificador na construção de subjetividades e de gênero, que inclui um significado político e relações de poder. O plano das forças produtoras da forma subjetiva é uma dimensão própria à subjetividade. Identificar-se com um complexo autônomo, como o próprio ser, é a razão essencial da dificuldade de compreender e descrever o problema da subjetividade. A zona mais profunda do ser vive numa espécie de casa em que portas e janelas se abrem para o mundo, o qual atua sobre cada indivíduo.

CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVADES FEMININAS E SEU JOGO CONTRASTANTE

Neste capítulo propõe-se apresentar os processos de subjetivação que ocorrem dentro do romance **Perto do Coração Selvagem**, analisando o jogo narradora/autor e narradora/personagens femininas.

Para isto, é necessário perceber que a mudança que ocorre na relação entre indivíduo e sociedade reflete modificações nos modos como a sociedade é compreendida e como as pessoas que compõem essa sociedade entendem a si mesmas. A relação da identidade *eu* com a identidade *nós* do indivíduo está, segundo Elias (1994), sujeita a transformações muito específicas. O ato de observar a si mesmo e os outros produziu o efeito da autoconsciência e, juntamente com a multiplicidade dos pontos de vista, própria do homem moderno, chega-se ao espelhamento. Com isso, o indivíduo adotou um distanciamento para observar o que está a sua volta, reforçando o isolamento e, conseqüentemente, a sensação de estar desconexo da sociedade.

O desprendimento no ato de observar os outros e se observar consolidou-se numa atitude permanente e, assim cristalizado, gerou no observador uma ideia de si como um ser desprendido, desligado, que existia independentemente de todos os demais. (ELIAS, 1994, p. 91).

Elias afirma que as discussões sobre a relação entre indivíduo e sociedade são bastante frequentes e que “tudo o que se pode afirmar sobre as formações sociais baseia-se em observações de pessoas isoladas e de seus enunciados e produções” (1994, p. 80). Isto significa que, de alguma forma, a origem do nosso conhecimento está relacionada a uma forma de autoconsciência humana, demandando uma revisão de formas básicas de autopercepção e percepção do outro que vigoram em nossa sociedade. A ideia que fazemos de nós mesmos e dos outros é, para Elias (1994), uma pré-condição de nossa capacidade de lidar com os indivíduos na sociedade. Para que essa pré-condição desapareça do indivíduo, é necessária a percepção de si mesmo por meio do desprendimento, ou seja, o ato de observar os outros e se observar, correspondendo a uma forma de autoconsciência humana.

O símbolo metafísico da individualização perpetua-se à medida que a ideia que o indivíduo tem de que seu eu interior está isolado do mundo por uma espécie de muro invisível vai sendo aos poucos transposta por essa forma de autoconsciência humana (ELIAS, 1994). Desta forma, o indivíduo pode expressar o sentimento de que a vida social lhe recusa a realização de seu eu interior. É uma espécie de encapsulamento do sujeito que Elias (1994) descreve como o isolamento do indivíduo e que Tezza (2003) esclarece como o significado compreendido como uma relação entre sujeitos.

É o que parece acontecer na obra clariceana: todas as manifestações particulares da heroína Joana têm significância para a caracterização do seu todo como momentos constituintes do romance. As relações com os outros levam cada vez mais a protagonista a um controle geral dos afetos, aparecendo em suas reflexões teóricas como um vazio existencial entre Joana e os outros.

Não se trata exclusivamente da narradora; o autor-criador é parte integrante da obra de arte. Candido (2002b) diz que forças sociais condicionantes guiam o artista em maior ou menor grau, ou seja, as relações entre o artista (autor) e o grupo (sociedade) se pautam em circunstâncias: há a necessidade de um agente individual que tome a tarefa de criar a obra; este é ou não reconhecido pela sua arte (criador) e, como a obra, é marcada pela sociedade como um veículo das suas aspirações individuais.

Neste sentido, pode-se dizer que essa relação autor-criador e a personagem, conforme aponta Tezza sob a perspectiva bakhtiniana, estabelece-se como a “consciência de uma consciência” (2003, p.206). Para Candido (2002b), o autor é a energia ativa singular produtora de formas manifestadas como um produto cultural duradouro, cuja reação se manifesta nas estruturas da visão ativa da personagem, na estrutura de sua imagem, no ritmo em que ela se revela, na estrutura da entonação e na seleção dos seus traços significantes.

O tempo também aparece como uma marca do fluxo de consciência, de modo a evidenciar as experiências das personagens. Ora o tempo é apresentado como uma experiência interior, por meio das lembranças da personagem protagonista, ora é visto como um movimento cíclico, marcado pelo tic-tac do relógio. Na busca de sua interioridade, a protagonista resgata, por meio das lembranças do passado, a subjetividade vivida entre outros buscando responder quem ela é.

DaMatta (1994) aponta a temporalidade como marca da saudade, ou seja, o tempo vai sendo construído a partir de lembranças das personagens e essas são caracterizadas como a saudade de um tempo que só pode ser resgatada pela memória.

Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo, mudo. (LISPECTOR, 1998, p. 196).

Essa temporalidade provoca um suspense e permite ver ao longe uma paisagem, desejando ser, estar e deter o tempo. Por isso mesmo pode ser associada a uma categoria que

pretende neutralizar e até mesmo suprimir a passagem do tempo, constituindo-se como uma categoria que vem da sociedade para cada um de nós.

Esse conceito de temporalidade pode ser observado na relação da personagem Joana, quando narra a paisagem externa, imaginando os acontecimentos.

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...

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Para DaMatta (1994), a teia de relações que constituem o nosso mundo social passa pelo tempo que tudo destrói, fazendo com que esses elos obriguem os indivíduos a fazerem e a dizerem coisas que não querem ou não sabem. Desta forma, o espaço relacional pode encontrar a chave para esta teia por onde, segundo o autor, as pessoas desaparecem no espaço, mas as relações ficam.

Joana apresenta vários momentos dessas relações com o pai, com o professor, com Otávio e como seu amante.

Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar “a coisa”. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar. Só falava tolices com as pessoas... O melhor era mesmo calar. Outra coisa: se tinha alguma dor e enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Em outro momento, Joana conversa com o professor e este parece mover-se pelo interior da personagem, como se pode observar no fragmento a seguir, tentando mostrar a relação entre as pessoas.

Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora...

O professor admitia-a de novo, milagrosamente. E milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente.

- Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo. Compreende, Joana? (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Por meio do jogo de lembrança e esquecimento é que se funda a dialética das representações e das identidades sociais. Esse jogo de lembrança e esquecimento é determinado pelo tempo, que pode ser entendido, segundo Durkheim (1978) como uma categoria social que reúne um complexo de sensações e de imagens que serve como meio de orientação individual. Desta forma, o tempo interior de cada indivíduo é orientado pelo tempo estipulado pela sociedade.

A sociedade, para DaMatta (1994), pode ser invocada por meio de muitas vozes. Joana representa uma dessas vozes, a da mulher que procura sair do anonimato para a descoberta de si mesma e de tantas outras mulheres que são silenciadas pela sociedade.

Um aspecto interessante a observar é a teoria do rito de passagem que, segundo DaMatta (1994, p. 50) descoberta por Arnold Van Gennep e desenvolvida por Victor Turner, ajuda a decifrar alguns aspectos de nossa sociedade. Ajuda, por exemplo, entender as relações entre a problemática da personagem *Joana* em suas relações familiares e conjugais em busca de sua identidade. Um desses momentos de passagem é quando Joana mergulha na banheira após o encontro com o professor.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto. Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Após o mergulho *Joana* se dá conta de que não é mais aquela menininha desprotegida, mas surge mulher enquanto emerge e, por isso, o desconforto que sente.

Esses processos de busca de unificação do eu, ao qual todos os indivíduos em uma sociedade estão submetidos, pode ser observado em três momentos no romance, do ponto de vista da trajetória de Joana, personagem central do romance **Perto do Coração Selvagem**:

A. DE JOANA, MENINA, PARA JOANA, ADOLESCENTE

Esse primeiro momento é o da morte do pai de Joana, quando ela é obrigada a ir morar com a tia, ao mesmo tempo que descobre o amor, e as relações de amizade que mantém com o professor.

Após a morte do pai, o mar parece para estabelecer uma ligação dele com Joana, que mergulha no mar como se este fosse a sua tábua de salvação. Na verdade, este momento revela que Joana precisa enfrentar uma nova realidade: a de estar sozinha no mundo e ter que tomar suas próprias decisões. É o início da adolescência.

O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, 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. (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Nos encontros com o professor, vai crescendo em Joana um sentimento desconhecido. Para ela, tudo o que o professor lhe dizia, soava como uma verdade absoluta.

- Que você não saiba qual o maior homem da atualidade apesar de conhecer muitos deles, está bem. Mas que não saiba o que você mesma sente, é que me desagrada.

Olhou-o aflita:

- Olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim, se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso... (LISPECTOR, 1998, p. 54)

B. DE JOANA, ADOLESCENTE, PARA JOANA, MULHER

Após a convivência com a tia e o internato, Joana percebe que as interações sociais lhe afetam muito mais do que gostaria. Como menciona Elias (1994), o que se denomina indivíduo é resultado da relação mútua e que os mais diversos tipos de perigos e medos afetam essas relações. No encontro com a Mulher da Voz, Joana lhe indaga se não sentia falta

de um homem em casa. Joana queria ter a certeza de que era possível viver sem a companhia de alguém.

No encontro com Lídia, Joana relembra os encontros com Otávio, o início do namoro, o primeiro beijo e o dia do casamento, mas isso tudo não a completava. Para Joana, todos esses momentos eram vividos como solidão, pois as lembranças faziam com que ela ficasse voltada para si, como sugere a ideia de indivíduos estarem encapsulados em suas relações sociais. Por isso, ao deparar-se com momentos como os acima citados, preferia ignorá-los, ou ausentar-se de si mesma.

Tentou num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver.

Até que a ausência de si mesma acabou por fazê-la cair dentro da noite e pacificada, escurecida e fresca, começou a morrer. Depois morreu docemente, como se fosse um fantasma. Não se sabe de mais nada porque ela morreu. Adivinha-se apenas que no fim ela também estava sendo feliz como uma coisa ou uma criatura podem ser. Porque ela nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento. (LISPECTOR, 1998, p. 77-78).

A palavra indivíduo, para alguns, pode estar associada ao orgulho por sua posição independente na sociedade, segundo Elias (1994). *Joana* buscava por essa posição. A convivência no orfanato, as brincadeiras de adivinhação que fazia com as colegas do colégio faziam-na sentir-se independente. Não estar nessa posição de independência é o que lhe proporcionava o sofrimento.

C. DE JOANA, MULHER-ESPOSA, PARA JOANA, MULHER-INDEPENDENTE

Neste último momento do romance, Joana rompe com um dos papéis sociais representado pelo gênero feminino ao abandonar o marido, viver uma aventura amorosa e decidir, por si mesma, recomeçar, como mulher independente ao deparar-se com o mar diante da partida do navio.

Não era obrigada a seguir o próprio começo...
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.

[...]

Amava sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto, permitia vir à sua consciência momentos passados, mortos. Ser uma daquelas pessoas sem orgulho e sem pudor que a qualquer instante se confiam a estranhos. (LISPECTOR, 1998, p. 196).

Moita Lopes (2003) aponta que o contexto social não serve para moldar um ser ou identidade, mas para fazer esse ser existir. Desta forma, Joana não estava sendo condicionada por esse contexto, mas fazendo-se existir por meio dele. A ruptura com as representações sociais – como esposa – faz com que seja socialmente recompensada com a da representação ideal (BOURDIEU, 1997).

Bourdieu (2005) menciona ainda que a posição ocupada no espaço social comanda as representações que os agentes pessoais podem ter dele. Ou seja, os agentes sociais participam da construção dessas representações, mas será a posição ocupada nesse espaço social que comandará as tomadas de posições nas lutas para transformá-lo ou conservá-lo.

3.1 O ESPELHAMENTO: NARRADOR E AUTOR

O romance **Perto do Coração Selvagem** constrói-se por meio de um narrador que ora é personagem, ora é onisciente. A narrativa inicia com a personagem narrando a lembrança da infância: “A máquina do papai batia tic-tac[...]”(LISPECTOR, 1998, p.13) e no segundo parágrafo apresenta uma narrativa em terceira pessoa. De certa forma, a alternância no processo narrativo faz com que o leitor confunda a estrutura imagética do autor com narradora e a personagem.

Segundo Moisés (2001), a autora é identificada no campo literário brasileiro como a ficcionista da temporalidade; para Moisés (2001), Clarice Lispector recria o tempo aglutinado às personagens. Sua narrativa, em especial em **Perto do Coração Selvagem**, corresponde à reconstrução do mundo captando o fluxo temporal. Esse tempo é descrito por fluxos de memória, a um tempo psicológico em que a personagem *Joana* vai resgatando a sua trajetória de mulher. Outro aspecto a ser observado é que a causalidade dos eventos apresentados durante a narrativa, mesmo evocados pelo fluxo da consciência, tende a constituir-se em verossimilhança, fazendo com que a representação da realidade da personagem seja confundida com a realidade exterior à obra; não que esta fosse a intenção da autora, mas são os contextos objectuais a que Rosenfeld (2002) faz menção.

A narradora apresenta um desprendimento no ato de narrar os outros dando ênfase à consciência de si mesma como um indivíduo desligado de todas as outras pessoas e coisas, o que, para Elias (1994) significa um nível superior de autoconsciência, caracterizando, desta forma, a individualização. Assim, cenas do presente e do passado se alternam da mesma forma que o fluxo da vida diária.

Tentou lembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saíra de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Segundo Moisés, “essa técnica rememorativa se afigura mais verossímil que a da busca integral do passado” (2001, p. 221).

Joana monta suas histórias, cujas situações gravitam em torno de um tema: a morte. A morte, no romance, apresenta-se em momentos em que a personagem transita de uma posição à outra: a morte do pai culmina com a transição de Joana menina para Joana adolescente; a morte de si mesma como mulher, e aqui se trata de uma metáfora, indica a passagem de Joana mulher-esposa para Joana mulher-independente.

Quanto a essa última transição, Joana vive a dúvida entre continuar esposa, conforme os papéis socialmente lhe atribuídos, ou seguir em busca de si mesma, apresentando um processo de individualização crescente. Esse conflito entre os impulsos mais espontâneos e os que cerceiam as ações imediatas faz com que Joana projete-se para o mundo como ser altamente individualizado.

Fechou os olhos, docemente serena e cansada, envolvida em longos véus cinzentos. Um momento ainda sentiu a ameaça de incompreensão nascendo do interior longínquo do corpo como um fluxo de sangue. Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade – boiavam ainda, soltos restos de tormenta. E ela não sabia mais a que ligá-los, tão cansada. (LISPECTOR, 1998, p.193).

Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre!
[...] sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia... (LISPECTOR, 1998, p. 201)

Certas palavras parecem não ter importância durante a narrativa, mas são essas palavras que fazem com que o leitor participe da intimidade da narradora, de sua dúvida, numa espécie de identificação com a personagem, vivenciando os fatos. Isso ocorre quando faz um questionamento, transferindo traços de consciência ao leitor. É o que Tezza (2003) menciona a respeito da perspectiva bakhtiniana sobre o autor-criador e que pode ser observado no fragmento:

Foi à janela, riscou uma cruz no parapeito e cuspiu fora da linha reta. Se cuspiisse mais uma vez – agora só poderia à noite – o desastre não aconteceria e Deus seria tão amigo dela, mas tão amigo que... que o quê? (LISPECTOR, 1998, p.16)

No fragmento acima, os pensamentos são produzidos a partir da perspectiva da personagem, mas o emprego da terceira pessoa, a conjunção condicional e o pretérito simulam o relato impessoal da narradora. Esse discurso ambíguo surge da sobreposição da personagem e da narradora fictícia. Este se distingue da personagem, mas está intimamente ligado a ela. O narrador, fictício, conforme explicita Rosenfeld (2002), desdobra-se e torna-se manipulador

da narrativa. Sua função é narrar pessoas, eventos e estados. O que o torna tão íntimo da personagem é esse jogo entre o dizer e o projetar-se na perspectiva da personagem, como na passagem a seguir:

Do pensamento tão íntimo que, ouvindo alguém repetir as ligeiras nuances de sons, Joana se surpreendia como se fora invadida e espalhada. Deixava até de sentir a harmonia quando esta se popularizava – então não era mais sua. Ou mesmo quando escutava várias vezes, o que destruía a semelhança: porque seu pensamento jamais se repetia, enquanto a música podia se renovar igual a si própria – o pensamento só era igual a música criando-se. Joana não se identificava profundamente com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico. (LISPECTOR, 1998, p.45).

Pode-se perceber no fragmento que a narradora expressa o pensamento por meio da comparação que realiza entre o pensar da personagem (que jamais se repetia) e a renovação de si própria. O fato de a narradora afirmar que a personagem não se identificava com todos os sons, mas somente com os puros, acaba por estabelecer o jogo entre o dizer e o projetar-se na personagem.

Segundo Rosenfeld (2002), o plano quase-sensível das palavras e de seus contextos maiores tem na literatura a função de projetar objectualidades puramente intencionais, importando os significados que se identificam com os objetos visados. No fragmento a seguir, pode-se perceber que a voz da narrativa é expressa pela personagem Otávio, porém, se o leitor não estiver atento aos acontecimentos anteriores pode ser induzido a pensar que a voz é da narradora. A fala expressa por Otávio reflete o momento físico. É o que define Bakhtin, em seu ensaio “O discurso no romance”, apontado por Tezza (2003), como polifonia, ou seja, a voz de Otávio representa outras tantas vozes inseridas em um contexto político-social.

O homem levanta casas para nelas morar. Porque tudo segue o caminho da inspiração. O determinismo não é um determinismo de fins, mas um estreito determinismo de causas. Brincar, inventar, seguir a formiga até seu formigueiro, misturar água com cal para ver o resultado, eis o que se faz quando se é pequeno e quando se é grande. (LISPECTOR; 1998, P.122).

O exemplo do determinismo é um dos elementos que coincidem com o momento em que o romance foi escrito, o que para Moita Lopes (2003), é o uso que participantes

discursivos fazem das estruturas narrativas para esquematizar suas experiências. Pode-se dizer que a fala de Otávio estabelece aí uma relação subjetiva entre a narradora e a personagem.

Para Moita Lopes (2003) essa contextualização serve para entender a natureza e condição de nossa experiência, enquanto agentes sociais, que tentam se organizar socialmente, construindo sua identidade social. Nossas experiências estão pautadas na relação com os outros, assim, o discurso tanto pode representar a vida social como realizar atos sociais, permitindo acompanhar, no romance, o encontro de vozes femininas e o modo como cada uma delas se entrelaçam na busca por autonomia.

Na verdade, o que se pretende é verificar como a identidade feminina é construída a partir de um discurso social que visa a atender e adequar às necessidades de uma sociedade de um determinado momento histórico. Este discurso feminino desempenha um importante papel na construção da subjetividade das mulheres, o qual tem contribuído para mantê-las na posição de subordinação. Rocha-Coutinho (1994) diz que o singular, através da interpretação simbólica, como é o caso do romance, passa a integrar um todo coerente. Qualidades que são atribuídas às mulheres passam a integrar um todo mais amplo, definindo assim, a identidade feminina. Essa identidade feminina é vista como uma construção discursiva que ultrapassa as particularidades dos indivíduos em consonância com os anseios de uma sociedade em um tempo determinado. A cultura, meio de representação e objetivação da experiência de homens e mulheres, está repleta de preconceitos aos quais os indivíduos dificilmente têm uma chance de se ver culturalmente. Clarice Lispector mostra no romance **Perto do Coração Selvagem**, através das personagens femininas, que passaremos a abordar, as relações subjetivas como um processo de individualização crescente.

3.2 A PERCEPÇÃO DE SI: A NARRADORA E JOANA

A construção dos papéis femininos, como mencionado no segundo capítulo, é produto de uma cultura. A protagonista do romance, ao qual detemos o estudo, é fruto dessa construção. Joana pode ser equiparada ao verdor de uma juventude insubmissa e de difícil relacionamento com o outro. É imatura, destemida, aventureira, desafiadora. Ela também é uma figura mista, como sugere Pires, que “se assemelha a uma versão feminina de um centauro, sendo, portanto, a amazona a personagem mítica que melhor a define como mulher combativa que repele o casamento” (2006, p. 118).

Os capítulos iniciais do romance, que se alternam com cenas do passado e presente, acompanham o desenvolvimento de Joana menina para Joana jovem.

Nos papéis que Joana menina inventa, o homem é submisso, inverso a todo o modelo de homem que a personagem tem:

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).

A fantasia representa a sinonímia do devaneio, da esperança e rompe-se na medida em que a protagonista constata o quanto o sonho é transitório. O sonho é convertido em desilusão, desencanto. Esse sonho é rompido pelo pensamento. Enquanto o homenzinho é submisso, o pai é protetor. Após a morte do pai, a personagem transfere ao mar, a nova fantasia, o abrigo que sentia na presença do pai, após beber de sua água, como num ritual de comprometimento.

Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo.
[...]

De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. [...] O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. (LISPECTOR, 1998, p. 38).

O mar passa a representar a força, a presença masculina do pai, conforta a personagem no momento em que se vê sozinha no mundo. Segundo Elias (1994), essa transição de uma esfera para outra, ou seja, da infância para adolescência, é marcada por um corte notável na vida do indivíduo, podendo ser acolhida com maior ou menor dificuldade. As novas vivências, seja consigo mesmo ou com os outros, não tem nenhuma relação com a uniformidade, a regularidade e à espera de uma vivência adulta.

Em outros momentos, Joana adquire atitudes de onipotência, principalmente na presença da tia, a qual vê como uma ameaça por ser identificada como uma condição feminina que repudia: ser dona-de-casa, mãe, servir ao marido. A oscilação entre a autonomia masculina e a feminina faz com que a menina não saiba explicar os papéis sociais, principalmente quando toma consciência de sua existência.

Seus olhos se alargavam, escurecidos, misteriosos. “Tudo, tudo”. Foi então que começou a mentir. – Ela era uma pessoa que já começara, pois. Tudo isso era impossível de explicar, como aquela palavra “nunca”, nem masculina nem feminina. (LISPECTOR, 1998, p. 40-41).

Elias (1994) afirma que a trajetória que o indivíduo assume para se tornar uma pessoa autoconfiante e autônoma torna-se mais complicada à medida que aumentam as exigências feitas a seu autocontrole da consciência. O período que transcorre entre infância e idade adulta social também influencia os jovens na assimilação da sociedade adulta. Por isso, a presença da tia incomodava tanto *Joana*; a tia era o modelo de adulto que não pretendia seguir: o modelo de esposa, de mãe, de feminilidade que não lhe agradava. A rotina social da tia aumentava a probabilidade de *Joana* de não conseguir atingir o equilíbrio entre as inclinações pessoais e os deveres sociais.

Ao ter o primeiro contato com a tia, após a morte do pai, sente enojada por ver-se de volta ao útero materno; rouba nos passeios que faz com a tia, porque a experiência do perigo e

da transgressão de regras sociais lhe proporciona prazer, expressando um sentimento que Elias (1994) descreveu como um sentimento de que a vida social recusa a realização de seu eu interior.

- 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. (LISPECTOR, 1998, p.49-50).

Para Joana, a transgressão à regra, neste caso, só seria ruim se a ação lhe fosse imposta, ou seja, se o ato de roubar fosse algo mandado, socialmente imposto. No entanto, o ato fazia parte de sua própria vontade porque lhe dava a “sensação” de realização de seu eu interior, portanto, “natural”.

Tal sensação foi descrita por Elias (1994) como prova de natureza de percepção da vida externa como força fria, hostil, restritiva e opressora, que obriga o indivíduo a refrear dentro de si tudo aquilo que gostaria de fazer, mostrar e expressar. Daí a repulsa pela tia e as transgressões às regras sociais.

Há momentos em que a narradora, misturando-se ao fluxo de consciência da personagem, passa a ser a própria personagem, estabelecendo desta maneira, a relação subjetiva narrador/personagem.

Era um pouco de febre, sim. Se existisse pecado, ela pecara. Toda a sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? E a continuação do que ela iniciara quando criança? (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Neste fragmento, a indagação sugerida pela narradora nada mais é do que a consciência da personagem sobre a sua própria condição: o que é ser mulher? Que poderes são atribuídos à mulher da voz? Por que essa busca? Esses são recursos utilizados para

compor o que é chamado de metalinguagem, é o que permite autor, narrador, personagem e leitor constituírem-se como personagens por meio da ficcionalização.

Sabe-se que a narrativa é realizada pela personagem Joana em um fluxo temporal e, por vezes, a impressão que se tem é de que há outra narradora, apontado por Bakhtin (1992) como espelhamento. Segundo Elias (1994), quando o pensamento e ação estão ligados, somos capazes de estabelecer elevado grau de correspondência entre nossas idéias e expectativas dos outros, daí a aproximação ou o espelhamento: o indivíduo consegue ver-se no outro pelas experiências das ações.

Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade era a sucessão.

Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. (LISPECTOR, 1998, p. 44).

É visível como a narradora torna o pensamento dela e de Joana como um jogo de espelhamento, fazendo com que a consciência daquela reflita na consciência da personagem. É o que Elias (1994) chama de consciência dialogada: dirigida a si, a um outro e a um terceiro, este último, o leitor.

Joana é uma personagem que vive o conflito de viver ou não sua condição feminina, ou seja, de conviver com papéis socialmente instituídos. Ao assumir-se apaixonada por Otávio, após dias relutando com o sentimento, cede, finalmente, e chora.

Carregou consigo o corpo doente, um ferido incômodo, durante dias. A leveza fora substituída por miséria e cansaço...Chorou livremente, como se esta fosse a solução. As lágrimas corriam grossas, sem que ela contraísse um só músculo da face. Chorou tanto que não soube contar. Sentiu-se depois como se tivesse voltado às suas verdadeiras proporções, miúda, murcha, humilde. Serenamente vazia. Estava pronta. (LISPECTOR, 1998, p.98).

Estar pronta significa aceitar a condição feminina socialmente instituída. Assumir definitivamente o papel ao lado do homem como esposa, amante e submissa. Por isso sentiu-se miúda, murcha, humilde. Joana deve abandonar a bandeira pela qual luta incessantemente

para cumprir seu papel social. Assumir Otávio como marido representa para Joana a descoberta de sua própria sexualidade e de todo o prazer que tentava ocultar de si.

Outro momento em que narradora mistura-se ao fluxo da consciência da personagem é quando cita a passagem dos acontecimentos meses após o casamento de Joana.

Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. (LISPECTOR, 1998, p. 100-101).

Ao leitor fica a impressão de que a fala é de Joana quando, na verdade, é a narradora que manifesta sua insatisfação pela fraqueza de Joana e de seu erro diante da decisão de ter se casado. O casamento é uma das formas de controle social. É uma forma de instituição e unificação do eu, como um ritual, necessário para atribuir uma identidade (BOURDIEU, 1997) . Verifica-se no fragmento que a narradora não aceita a postura da personagem ao citar que, em vez de Joana morrer e principiar um novo ciclo, esta retomava o plano humano, ou seja, o plano das limitações e das imposições sociais.

Joana vive momentos cruciais para atingir a consciência de que a vida social lhe recusa a realização de seu eu interior. Na infância, é educada pelo pai. A ausência da mãe quase que não é percebida pela personagem, pois é educada sem grandes exigências de seguir o modelo social que oriente a identidade; na juventude, enquanto vive com a tia, conhece o ciúme e o desejo, ao manter uma estreita relação de amizade com o seu professor, pelo qual se apaixona, mas se depara com um grande obstáculo – a esposa dele. Adulta, Joana vive o conflito entre ser esposa fiel de um marido infiel, e buscar novas experiências, como a do amante.

Joana busca a todo instante por sua identidade, mas só compreende que a obterá quando definitivamente romper com a sociedade e com ela mesma os padrões instituídos. Essa tomada de consciência pode ser verificada nas passagens:

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição.

[...]

[...] E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim [...](LISPECTOR, 1998, p. 200-201)

Todos esses momentos contribuem para a constituição da personagem como indivíduo, o que para Elias (1994) nada mais é que a relação mútua que se estabelece entre o sujeito e a sociedade.

3.2.1 DO INESCAPÁVEL À PROMESSA DE FUGA: A NARRADORA E LÍDIA

O sentimento expresso por Joana é o de quem se sente inicialmente só. Devido à capacidade de pensar e à introspecção, Elias (1998) diz que o homem moderno se individualizou, e devido a essa capacidade de reflexão acaba por se distanciar do mundo exterior e dos demais objetos cognoscíveis. O isolamento da personagem em oposição ao mundo externo das pessoas está diretamente ligado ao autocontrole e, portanto, à construção da identidade de Joana.

Ao receber uma carta de Lília, ex-noiva de Otávio, Joana sente um pouco de medo, ameaça talvez. Prepara-se para ir ao encontro de Lília e assume uma postura de total controle sobre os acontecimentos que estão por vir.

Passou logo a outro tom de comportamento, tocou um pouco de piano, esqueceu a carta de Lília. Quando dela se lembrava, vagamente, um pássaro que vem e volta, não sabia decidir-se, se ficava triste ou alegre, se calma ou agitada... Envergonhada, humilde e rejeitada, essa vagara até voltar e Joana estava cada vez mais dura, mais concentrada e cada vez mais perto de si mesma – julgava. Até melhor. (LISPECTOR, 1998, p. 140).

Como se pode observar nesta passagem, os sentimentos e a autopercepção do indivíduo estão estreitamente ligados, e fazem parte do autocontrole individual (ELIAS; 1994). Embora Joana saiba da existência da amante, tem convicção de que, para Otávio, ela é a mulher desejada, porque demonstra ser forte e independente, exatamente o contrário de Lília.

Lília aparenta ser uma mulher dependente. Contudo, há indícios de que ela sabe muito bem o que fazer nas relações sociais. O fato de ela aceitar passivamente a perda de Otávio para Joana não a impede de tê-lo ao mesmo tempo. Parece contraditório, mas o fato é que Lília conhece Otávio muito bem e, mesmo que ele se separasse de Joana, que buscasse outra pessoa, acabaria nos braços de Lília. Como Elias (1994) sugeriu, é possível reconhecer que há outras maneiras de vivenciar a nós mesmos e aos outros. É isso que Lília faz.

Dentro de cada um deles acumulavam-se conhecimentos nunca devassados por estranhos. Ele fora embora um dia. Mas não importava tanto. Ela sabia que entre os dois havia ‘segredos’, que ambos eram irremediavelmente cúmplices. Se fosse embora, se amasse outra mulher, iria embora e amaria outra mulher para participar-lhe depois, mesmo que nada lhe contasse. Lília tomaria parte na sua vida de qualquer modo. (LISPECTOR, 1998, p. 128).

Joana, por sua vez, reconhece que Lília é uma mulher atraente e que até mesmo Otávio não poderia resistir a esse encanto. Joana vê na beleza da rival a divindade das mulheres no poder de “mães e esposas, tímidas fêmeas do homem”.

Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem... Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na

própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. (LISPECTOR, 1998, p. 141).

A narradora deixa claramente transparecer sua posição em relação à mulher e a esse poder que ela possui em relação aos outros. Novamente, a narradora mistura-se ao fluxo de consciência da personagem para demonstrar maneiras de vivenciar a si mesma e aos outros.

Compreendo por que Otávio não se desligou de Lídia: ele está sempre disposto a se lançar aos pés daqueles que andam para frente. Nunca vê um monte sem enxergar apenas sua firmeza, nunca vê uma mulher de busto grande sem pensar em deitar a cabeça sobre ele. (LISPECTOR, 1998, p. 144).

O fluxo de consciência representado como um conjunto de técnicas narrativas que expressam a interioridade tem a função de representar a interioridade, ao mesmo tempo, como algo desprendido da materialidade e como uma dinâmica da mente, na qual pensamentos, sentimentos, imagens e impressões são associados entre si de forma contínua, incessante.

Remetendo-se à Joana, a narradora deixa transparecer que entre os diversos papéis que a mulher ocupa socialmente, destaca-se o de ser objeto do desejo masculino quando afirma que Otávio sente-se atraído por bustos grandes.

Nesses processos discursivos da narradora e Joana, os papéis sociais da mulher estão bem definidos. O casamento também aparece como um papel social a ser cumprido pela mulher. Lídia desejava muito o casamento enquanto Joana o negava. Negando o casamento, é como se estivesse libertando o seu eu interior. Lídia é o símbolo da mulher-modelo do início do século: prefere a vida doméstica e todas as suas obrigações sociais. Joana é o símbolo da mulher moderna: independente, destemida, inconstante e segura de si.

Como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas. Lídia, o que quer que seja é imutável, sempre com a mesma base clara...

Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. (LISPECTOR, 1998, p. 144).

A presença de Lídia no romance vem indicar o papel de mãe, acolhedor, que Joana não quer admitir para si mesma.

Sou um bicho de plumas, Lídia de pelos, Otávio se perde entre nós indefeso. Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher? Nós duas formaríamos uma união e fornecéramos à humanidade, sairíamos de manhã cedo de porta em porta, tocaríamos a campainha: qual é que a senhora prefere: meu ou dela? E entregaríamos um filhinho. (LISPECTOR, 1998, P. 144).

O parecer de Joana na passagem acima é, segundo Moita Lopes (2003), um meio de agir no mundo em relação aos interlocutores, ou seja, constrói-se e constrói os outros, mostrando sua identidade social.

Lídia é a sombra de Joana, o negativo e, juntas, formam a mulher por inteiro. Para a narradora, a tomada de consciência da própria existência transforma a força da personagem em fraqueza. Como lembrou Elias (1994), os valores que representam a essência daquilo que dá sentido à vida contribuem para a renovação de tendências destruidoras da vida e do sentido, reforçando os valores que servem de defesa contra ameaças, como descreve a narradora.

Ninguém sabe até que ponto posso chegar quase em triunfo como se fosse uma criação: é uma sensação de poder extra-humano conseguida em certo grau de sofrimento. Porém um minuto mais e a gente não sabe se é de poder ou de absoluta impotência, assim como querer com o corpo e o cérebro movimentar um dedo e simplesmente não consegui-lo. Não é simplesmente não consegui-lo: mas todas as coisas rindo e chorando ao mesmo tempo. Não, seguramente não inventei esta situação, e é isso o que mais me surpreende. (LISPECTOR, 1998, p. 154).

A narradora vê em Lídia o que falta em Joana, essa essência que dá sentido à vida. É uma mistura de amor e ódio que é projetada por Joana no convívio com Otávio.

A busca por uma autonomia feminina pode ser percebida no diálogo que Joana mantém com Lídia quando percebe a intenção desta ao revelar sobre o filho que espera de Otávio. Joana afirma que só concederá o marido à amante quando essa desejar e depois de ter um filho dele. Essa condição que Joana impõe perante Lídia é o símbolo de igualdade estabelecido entre elas.

Então vai ter um filho..., continuou. Quer Otávio, o pai. É compreensível. Por que não trabalha para sustentar o guri? Certamente você estava esperando de mim grandes bondades, apesar do que disse agora sobre minha

maldade. Mas a bondade me dá ânsias de vomitar. Por que não trabalha? Assim não precisaria de Otávio. (LISPECTOR, 1998, p. 146).

É bastante forte a busca da personagem pela independência da mulher. Até esse momento, percebe-se na narrativa que ao homem cabe o sustento da família. Ao questionar Lúdia sobre o trabalho, Joana propõe, audaciosamente, a busca pela autonomia feminina diante dos papéis socialmente instituídos até aquele momento. Como Lúdia assumiria esse papel se nem mesmo fora de casa trabalha? Nunca aprendera outro ofício a não ser o de esposa (que não era), mãe. Joana sabe que Lúdia não abrirá mão dessa condição social, por isso sabe que diante de Lúdia ela terá mais controle da situação estabelecida por Otávio. Por outro lado, ao afirmar que só concederá Otávio após ter também um filho dele, Joana demonstra que, na sua relação com o outro, a sua interioridade não dá razão para o conceito de inferioridade que aquela sociedade atribui às mulheres. Ao contrário, é uma escolha pessoal que dinamiza sua prática de constituição como mulher.

- Eu também posso ter um filho, disse alto. A voz soou bela e límpida.
 - Sim – murmurara Lúdia assombrada.
 - Eu também posso. Por que não?
 - Não...
 - Não? Mas sim... Eu lhe darei Otávio, não agora, porém quando eu quiser. Eu terei um filho e depois lhe devolverei Otávio. (LISPECTOR, 1998, p.155).

Essa atitude da personagem é uma maneira que Joana encontrou para contrabalançar, e por que não dizer mascarar, a vulnerabilidade de si mesma. Essa vulnerabilidade pode ser explicada, segundo Elias (1994), por meio do que ele chama de muro invisível, uma espécie de consciência moral entre indivíduo e sociedade, entre o eu e o mundo. Problemas como a solidão ou a angústia, vivenciados pelas personagens Joana e Lúdia são exemplos de como esses problemas afetam o indivíduo isolado e que acabam refletindo na relação com o outro.

3.2.2 A LIBERDADE CONCEDIDA: A NARRADORA E A MULHER DA VOZ

A literatura clariceana é parte de um conjunto de valores, marcado pela contradição interna entre o individualismo, como valor universal gerado pela sociedade burguesa e, as limitações impostas por esta sociedade às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo. Segundo Rocha-Coutinho (1994), toda identidade individual é sempre abstrata, sem existência real. Ainda que indispensável como ponto de referência, é operada por agentes históricos que dissolvem as heterogeneidades e, por meio da representação simbólica, passa a integrar um todo coerente.

Em **Perto do Coração Selvagem** Joana luta para apropriar-se de si mesma rompendo com as definições preconcebidas sobre as adequações que seriam as subjetividades femininas.

Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de cãs marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? (LISPECTOR, 1998, p. 17).

As indagações que aparecem durante toda a narrativa é um indício de que a narradora convida o leitor a fazer parte da ficcionalização, ao mesmo tempo em que procura trazer ao leitor uma posição em relação à identidade e sua importância para o contexto social. Joana é uma mulher que cresceu em meio à submissão e busca por sua verdadeira identidade. Primeiramente é ao pai a quem deve respeito e obediência, depois, ao marido, como fruto de uma situação social. A personagem nem mesmo sabe por qual motivo foi levada a contrair matrimônio. Buscar na memória momentos que poderiam explicar por que se casou. A simples presença masculina era motivo para desencadear uma onda de ódio e inveja.

E, de repente, talvez de inveja, sem nenhum pensamento, odiou-o com força bruta que suas mãos se fecharam sobre os braços da poltrona e seus dentes se cerraram. Palpitou durante alguns instantes, reanimada. Temendo que o

marido sentisse seu olhar agudo, obrigasse-a a disfarçá-lo e assim diminuir a intensidade de seu sentimento.

A culpa era dele, pensou firmemente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade. (LISPECTOR, 1998, p. 108).

Essa descrição reflete e reforça a visão de mundo de um determinado grupo em um momento histórico, contribuindo, no caso da mulher, para a manutenção no papel de subordinação em que se encontra. O fato de sentir-se presa e o medo do simples olhar que dirigia ao marido obrigando-a a disfarçar seu sentimento, demonstra o estado de submissão a que a mulher estava inserida no contexto social. Tal ordenação da experiência é essencial para dar um sentido ao mundo. Joana passa a buscar sentido para si no mundo, a partir do contato com a Mulher da voz. Candido (2002b) aponta que na leitura de um romance, em relação ao enredo e às personagens, fica a impressão de uma série de fatos, dentre estes, a impressão de que o enredo existe através das personagens e vice-versa.

A personagem Mulher da voz é uma das personagens clariceanas que apresenta relações ao plano de forças implicadas no processo de produção da subjetividade. A personagem não tem um nome. É simplesmente a mulher da voz, porque é identificada como uma das mulheres que têm apreço pela liberdade, pela autonomia e pela própria independência. Tal condição é conquistada. É obtida de forma involuntária, com a morte do marido. DaMatta (1997) diz que em sociedades relacionais, onde as pessoas têm o seu valor interno, a perda do cônjuge pode configurar outra situação. Neste caso, o caráter de individualização da mulher da voz é decorrente da solidão pela morte do marido. Recém-casada, a mulher da voz perde o marido quando se encontrava ainda grávida e essa situação a obriga a ser independente, individualizada.

A viuvez vivida pela personagem Mulher da voz situa muitas mulheres, conforme apontou DaMatta (1997), numa terra de ninguém. Isto porque, na sociedade como a brasileira, a mulher viúva tem todas as vantagens da moça solteira e da mulher casada por ser englobada jurídica e politicamente pelo marido. Muitas dessas mulheres são postas à marginalização da

sociedade por serem viúvas, descasadas ou até mesmo mães solteiras. A identidade feminina é representada socialmente e está intimamente ligada a suposições mais gerais a respeito das idéias e mitos mais importantes, como os de que a mulher deve atender às necessidades dos outros, ser responsável pelo bem-estar de sua família, e da legitimação da autoridade no grupo a que pertence. A presença desta personagem no romance representa a autonomia dessas mulheres que, por uma razão ou outra, não conseguem manifestar a sua individualidade ou a identidade feminina.

A Mulher da voz apresenta uma subjetividade diferente em relação à Joana por ser independente. Por ser viúva, tem responsabilidades domésticas, mas também opções de realização pessoal. No encontro da personagem narradora, Joana, com a Mulher da voz, essa, num primeiro momento, observa a mulher com o mesmo olhar que um homem observaria: considerá-la-ia vulgar pela forma como a personagem se impõe na sociedade. Por outro lado, relata a admiração de uma mulher que gostaria de assumir a mesma postura: superior, autônoma, dona de uma voz incomparável – “voz de terra” (LISPECTOR, 1998, p.74).

A simbologia da terra, mencionada anteriormente, pode ser analisada como expressão histórica e social da atividade cultural humana: terra é reprodução, é vida, é força, é também terreno incerto. A voz, por sua vez, em especial a entonação, conforme aponta Tezza (2003), representa uma atitude valorativa diante do objeto, que neste caso, é a identidade feminina. Que voz procura a narradora? O que ela tem a dizer? A entonação citada pela narradora protagonista em relação à voz da mulher pode estar relacionada ao “padrão de auto-regulação individual” (ELIAS, 1994, p. 150), ou seja, a relação do indivíduo com a sociedade estabelece o conceito de individualização na esfera do *habitus* social, neste caso, na condição civil e jurídica de mulher.

A narradora tenta decifrar a Mulher da voz como que se decifrasse a si mesma. Correspondendo ao esforço de amigas no sentido de fazer a viúva relacionar-se com o mundo

exterior, uma saída para o luto, e essa tentativa também pode ser perigosa no sistema em que regras de funcionamento se fundam na lealdade e no privilégio ideológico das relações, como pode ser observado no fragmento:

Uma vez dividiu-se [a mulher da voz – grifo nosso], inquietou-se, passou a sair e procurar-se. Foi a lugares onde se encontravam homens e mulheres. Todos disseram: felizmente despertou, a vida é curta, precisa-se aproveitar, antes ela era apagada, agora é que é gente. Ninguém sabia que ela estava sendo infeliz a ponto de precisar buscar a vida. Foi então que escolheu um homem, amou-o e o amor veio adensar-lhe o sangue e o mistério. Deu à luz um filho, o marido morreu depois de fecundá-la. (LISPECTOR, 1998, p. 76).

A opção pela viuvez fez a Mulher da voz ter o direito de viver o que era dela de modo igualitário. A decodificação da imagem Mulher da voz como símbolo de autonomia representa a singularidade da narradora – quem é aos próprios olhos e quem se é aos olhos dos outros. A força que Joana vê na Mulher da voz, liga-a tanto ao ventre, a natureza, ao quarto e tudo o que sustenta a vida com o mundo externo, quanto o desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem. Eis aí a imagem de mulher, fonte de elos entre os homens, sintetizando antagonismos e conciliando os opostos (DAMATTA, 1997).

Há momentos em que a narradora apresenta a narrativa em terceira pessoa, como se falasse da Mulher da voz. Contudo, a sequência narrada dos fatos é, na verdade, a própria narradora. Quem ela é aos olhos dos outros? Essa indagação é, de acordo com Bourdieu (1997), o que estabelece a conexão que possa justificar a própria existência, ou seja, a tendência de identificar a normalidade com a identidade entendida como constância de si mesmo pela unificação do eu. O que se pode observar na narrativa clariceana é que a possibilidade de abertura aos novos papéis desempenhados pela mulher na sociedade é abordada no romance como uma condição essencial de existência da personagem.

Desta forma, da observação sobre a relação subjetiva que se estabelece entre a narradora e a personagem Mulher da voz, pode-se dizer que é de amplo sentido; ela é intermediadora dos discursos que cobrem os contextos de significado, como a autoafirmação

de Joana enquanto indivíduo, estendida à dimensão mais coletiva da vida social.

3.2.3 A PROXIMIDADE VIVIDA E RECUSADA: A NARRADORA E A TIA

Segundo Candido (2002), a noção de mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas foi conscientemente desenvolvida por escritores como Kafka, Proust, Joyce, entre outros no século XIX, o que contribuiu para o desenvolvimento na literatura, de certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade. O romance **Perto do Coração Selvagem**, não por acaso, é iniciada por uma epígrafe de Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida.” Nota-se que o romance tende a abordar as personagens no desvendamento das aparências. A narradora parece ser alheia aos acontecimentos, porque está constantemente envolta em lembranças do passado, como que se quisesse encontrar uma passagem que a levasse de volta. Contudo, esse fluxo de consciência demonstra peculiaridades quando revela o pensamento e as ações das personagens que a circundam, como no dia em que Joana é encaminhada à casa da tia após a morte do pai.

A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas. Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. (LISPECTOR; 1998, p. 36-37).

A descrição das reações sofridas pela tia conduz o leitor a acreditar que a narradora é outra personagem quem sente os beijos. A tia é caracterizada de forma grotesca, marcando a personagem por meio de objetos significativos, como a língua (morna como a de um cachorro), para a identificação do leitor.

Enquanto narradora, a personagem Joana dirige-se à tia como um ser repugnante, ao qual sente náuseas só mesmo em pensar.

Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjôo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo... Os seios da tia eram

profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê....Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa! (LISPECTOR, 1998, p.37).

A dificuldade de relacionamento entre Joana e a tia é proveniente não só do fato de que esta tenta lhe impor certos limites que são contrários àquilo que Joana gostaria de realizar, como a tia apresenta-se à Joana como a figura materna da qual ela não tinha lembrança. A única imagem de mãe que Joana tinha era uma vaga lembrança que o pai lhe proporcionava:

Chamava-se ... – olhou para Joana – chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada – sabe como, não é? - , cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! (LISPECTOR, 1998, p.27).

Joana via na figura da tia, conforme Elias aponta (1994), como alguém que regula as ações da personagem e como a imagem de tudo aquilo que não aspirava ser. Quando sentia ameaçada de perigo, Joana enfrentava a tia com atitudes de rebeldia, como no roubo do livro durante a saída às compras, ou quando quebrava o silêncio com questionamentos que abalavam as estruturas emocionais dos tios, como o fez na pergunta feita aos tios sobre quando seria encaminhada ao internato – conversa tida pelos tios nos aposentos.

- Amanda não veio? – a voz de Joana apressou o tic-tac do relógio, fez nascer um súbito e rápido movimento na mesa.
Os tios se entreolharam furtivamente. Joana respirou alto: tinham medo dela, pois?
[...]
Quando é que eu vou para o internato? – perguntou Joana.
A terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado.
- Como sabe que..., balbuciou confuso...
Ela escutara à porta... (LISPECTOR; 1998, p. 64).

O comportamento que Joana apresenta na presença da tia é um dos fatores de complexidade na composição das personagens que Candido (2002b) faz referência. Há momentos em que Joana, trancada em seu silêncio, põe medo na tia, que não suporta aquele estado silencioso por não saber o que pode revelar futuramente. A presença de Joana

incomoda a tia por esta não saber que atitudes deve ter para com a menina, que se aproveita da situação para dominar o ambiente.

[...] Não se tem de quem ter pena neste caso, Alberto! Eu é que sou a vítima... Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada. Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando... sabendo o que penso. Às vezes estou rindo e paro no meio, gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde criei a minha filha, terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa gurria... É uma víbora. (LISPECTOR, 1998, p. 51).

A convivência de Joana com a tia traz uma visão de mulher contra a qual a personagem luta no decorrer de toda a narrativa. Joana não sente segura de si mesma, mas se percebe tendo mais consciência de si quando mente, rouba, desafia e critica. Porém, ao se constatar repudiada, Joana experimenta o sofrimento, refugiando-se no pensamento com a lembrança do pai. Por fim, Joana reconhece que cresceu poderosa, mas sentia-se infeliz; não sabia o que fazer com o seu poder e o único ser que vira de perto era a si mesma.

A presença da tia em momentos cruciais, após a morte do pai e na lembrança provocada quando encosta-se ao peito do homem (amante), reforça o conceito apontado por Elias (1994) de que a remodelação do indivíduo durante o crescimento se desloca do ponto de partida do comportamento infantil e prolonga-se o tempo necessário para preparar os jovens para os papéis e funções sociais mais complexos do adulto. Por isso, Joana reconhece na tia, no final do romance, quando está mais madura, a mulher que ela sempre desejou ser e revela:

Titia, ouça-me, eu conheci Joana, de quem lhe falo agora. Era uma mulher fraca em relação às coisas. Tudo lhe parecia às vezes precioso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. Veja se compreende a minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela não ama, ela não é amada.[...] no entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe. Compreende, titia? (LISPECTOR, 1998, p. 172-173).

Neste momento percebe-se a subjetividade entre a narradora, representado aqui por Joana e a personagem tia, por meio do reconhecimento de sua condição feminina. A personagem apresenta as marcas singulares na formação de indivíduo e passa a se relacionar com o mundo social, o externo, quando reconhece na tia os valores e as experiências coletivas

das mulheres. Com o amadurecimento, a presença maternal da tia passa a ser o motivo de toda sua transformação e o que mais consegue admirar, daí a subjetivação.

3.2.4 MISTÉRIOS E POSSIBILIDADES: A NARRADORA E A MULHER OBJETO

Na análise da relação subjetiva entre narradora e personagens femininas na obra clariceana há de observar a técnica do fluxo da consciência, predominante no período em que o romance **Perto do Coração Selvagem** foi publicado. Essa técnica faz com que o leitor se identifique com a obra pela verossimilhança de como se dá o processo mental.

Segundo Carvalho (1981) há de se distinguir fluxo da consciência e monólogo interior. O monólogo difere do fluxo da consciência porque, na maioria das vezes, implica em uma análise do mundo interior da personagem, enquanto que o fluxo de consciência é um conjunto de técnicas narrativas que expressam a interioridade. A narrativa do “eu” representa a dinâmica da consciência, da interioridade. Nesta perspectiva, o escritor, como é o caso de Clarice Lispector, insere os pensamentos e questionamentos argumentando a realidade interna e externa.

Por meio da personagem Joana e da personagem que ora chamaremos Mulher objeto – porque se define pela submissão e pela falta de voz co que se apresenta à narrativa - , pode-se perceber como a dinâmica do fluxo de consciência acontece. A Mulher objeto apresenta-se no momento da narrativa em que Joana está sem direção. Encontra-se com um homem, não sabe nem mesmo o seu nome e mantém com este um romance secreto. Joana nunca soube quem era de fato a mulher.

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.

Nas primeiras vezes em que Joana viera à casa grande, desejara perguntar ao homem assim: ela é agora como sua mãe? Não é mais sua amante? Mesmo eu existindo ela ainda quer você em casa? (LISPECTOR, 1998, p.166).

Para Joana a mulher era apenas um objeto, um ser insignificante e por diversas vezes quisera perguntar à mulher onde se desenrolava a alma desta. Porém, não chegou a fazê-lo porque percebeu a angústia que a mulher trazia sob a roupa que usava. Joana comparou aquela mulher à esposa do professor – uma mulher aparentemente dócil, mas que escondia uma graça diabólica, assim como a própria Joana.

Segundo Candido (2002b), há entre o autor e sua personagem um vínculo limitado à possibilidade de criar. O romancista deve conhecer os seus limites e deve criar dentro deles uma condição de angústia. Por isso, em certos momentos da obra em análise, observa-se que a narradora mistura ao seu fluxo de consciência as angústias provenientes do ato de criação. Tudo é mistério para Joana, ou faz-se mistério, como é o caso da Mulher objeto. O que sua presença tem de tão importante no decorrer da narrativa? Nesses termos, a resposta está em perceber que esta personagem, assim como as outras mulheres descritas no romance, representa um pouco de tudo aquilo que Joana procura não admitir a si mesma: a dificuldade de se enxergar e tornar-se mulher.

Dentro da perspectiva intimista, subjetivamente, a narradora insere os pensamentos e questionamentos nos sentimentos, nas percepções, nos sonhos e nas fantasias que desenvolve a respeito das demais personagens, perfazendo o fluxo da consciência.

Então Joana descobrira que ela [a mulher]¹⁷ era alguém vivo e negro. Orelhas grossas, tristes e pesadas, com um fundo escuro de caverna. O olhar terno, fugitivo e risonho de prostituta sem glória. Os lábios úmidos, emurhecidos, grandes, tão pintados. Como ela devia amar o homem. (LISPECTOR, 1998, p. 167).

O medo de Joana descobrir-se mulher é substituído ao confrontar-se com a Mulher objeto. Esta mulher é vista como o outro generalizado que, apontado por Elias (1994), é visto como formas de comportamento e inclinações que os adultos têm de reprimir. Joana não quer abandonar seu comportamento infantil, adolescente e, por isso, reprime o lado mulher. Ao

¹⁷ Grifo nosso.

adaptar-se ao convívio com os outros, o comportamento tende a se ajustar, conforme Elias (1994). Por isso, a presença da Mulher objeto na casa do amante é tão forte para Joana que ela chega a afirmar que os três “formavam um par” (LISPECTOR, 1998, p.166). A Mulher objeto e a esposa do professor – a primeira mulher da qual Joana sente certo receio – são responsáveis por formarem com Joana uma unidade que acabam por torná-la uma personagem emblema, uma referência ao passado de algo mal resolvido, o qual leva Joana a buscar uma restauração.

Vivendo a feminilidade ao lado do amante e da Mulher objeto, Joana reconcilia com seu lado mulher e enfrenta, finalmente, a separação com Otávio e parte rumo a sua nova vida: “*De profundis*. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta.” (LISPECTOR, 1998, p. 198).

Para que Joana está pronta? Para aceitar a sua condição feminina sem ter que recorrer ao passado, à história de uma menina que não quer abandonar a infância. Tudo passou, Joana, finalmente, descobre-se mulher: “Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre!” (LISPECTOR, 1998, p. 201). Finalmente a identidade de Joana é definida como enviesada, criticando ora a previsibilidade da tradição feminina, ora representando a fúria ou a frieza de uma “víbora”.

Joana não mais precisa ter medo do desconhecido, do vazio, do insondável. Os esforços no sentido de relacionar-se com o mundo exterior são finalmente concretizados e a voz da mulher, agora, movimenta todos os elos entre sempre perto do coração selvagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas diversas leituras realizadas sobre Clarice Lispector prevalece a ideia de uma escrita inusitada, inovadora, que rompeu com padrões pré-estabelecidos, de que a escrita deva ser linear, objetiva. Ao optar por uma escrita em que a consciência individual é o centro de apreensão do real, resultando na atmosfera insólita e volátil que compõe o fluxo de consciência, Clarice Lispector realiza no romance o que parecia ser impossível para o romance moderno brasileiro. Ao se realizar este estudo sobre o romance **Perto do Coração Selvagem**, o que se pretendia era verificar quão intensa era a relação subjetiva entre narrador, autor e personagens na escrita clariceana.

Clarice Lispector traduz em suas obras, em especial no romance em questão, toda a incessante busca do humano. É um desafio proposto ao leitor de acompanhar a ânsia de descobrir-se e descobrir-se no outro, pelo outro. Nas relações homem e mulher é preciso descobrir a força que os une ou que atrai um ao outro e o amor, como vê idealizado no tocante ao que conduz à dissolução de si mesmo, a exemplo dos encontros de Joana e Otávio, em que ambos anulam-se na presença do outro.

A construção de si por meio das relações subjetivas emergem por toda a narrativa clariceana: no encontro de Joana com a Mulher da voz, no encontro com o “homem”, que torna-se o amante, com o marido, nas relações conjugais e nas relações entre Otávio e Lídia. É, ao mesmo tempo, o mundo visto através do outro, ampliando as possibilidades do

reconhecimento do ser e a possibilidade de compreender como os indivíduos se relacionam em situações de busca de autonomia.

Do ponto de vista da narrativa literária, o processo de construção de subjetividade torna-se claro; o sujeito emerge como efeito num processo de produção dirigido à geração dos modos de existir, pensar e agir, em que o mesmo é o produto desse processo. Deste modo, a narrativa de Clarice Lispector contribui para a nossa compreensão a respeito do elevado nível de individualização e até mesmo de solidão das mulheres, por estarem em um contexto onde as possibilidades de liberdade e autonomia ainda eram muito restritas, como se pode observar no estudo de **Perto do Coração Selvagem**. Ele contribui para desmistificar uma série de estereótipos que a sociedade moderna impõe aos indivíduos, como a necessidade de se destacar, de ser alguém por si, ao qual a sociedade dos outros se opõe como algo externo e obstrutivo. O desejo contraditório de ser alguém único e incomparável, acompanhado pelo desejo de não se destacar.

A compreensão da narrativa de Clarice Lispector permite visualizar esse jogo de subjetividades, sobretudo no modo como a mulher luta para apropriar-se de si mesma em **Perto do Coração Selvagem**: visando um distanciamento do olhar masculino, mas o fazendo a partir dele e de outros olhares femininos, buscando, ao mesmo tempo, romper com as definições preconcebidas a respeito dos sexos. A recusa de Joana ao seu “destino” social a insere rumo ao desconhecido, ao vazio e ao insondável. O que é viver? Não importa. O que interessa é saber que “se está vivendo” para além da condição de mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILIOGRAFIA UTILIZADA DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A PRODUÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. Ed. Especial, números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

GOTLIB, Nádya B. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e Subjetivação: A escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SOUSA, Carlos Mendes de. *A revelação do nome*. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Clarice Lispector*. Ed. Especial, números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARENDRT, Hanna. *A condição humana*. 8.ed. (Trad. Raposo, R.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e Estética. A Teoria do Romance*. (Trad. BERNARDINI, Aurora F. e outros). 3.ed. São Paulo: HICITEC, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

_____. *Identidade. Entrevista à Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – A experiência vivida*. 2ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 1. Reimpressão. São Paulo: Papyrus, 1997.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 42ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

_____. [et.al.] *A personagem do romance*. In: *A Personagem de Ficção*. 10.ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva S.A., 2002, p.51-80.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 16ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A Mulher, o Lúdico e o Grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. – (Selo Universidade; 54)

DAMATTA, Roberto. *Conta de Mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e Família Burguesa*. In: *História das Mulheres no Brasil* / Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: introdução e conclusão*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução: Vera Ribeiro; revisão técnica e notas, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

FORACCHI, Marialice M. & MARTINS, José de Souza. *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à Sociologia*. 25. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2008

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Biblioteca Básica). 1991.

_____. *Modernidade e Identidade*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & ARAÚJO, Lucia N. *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LAJOLO, Marisa. *Como e Por Que Ler o Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MAUSS, Marcel. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu"*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico II*. 2.ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1982.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 6.ed., Vol. III – Modernismo. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *A criação literária: Prosa I*. 18.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.) *Discursos de Identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

MORIN, E. *A noção de sujeito*. In: SCHNITMAN, D. F.(Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

PEDRO, Joana Maria. *Mulheres do Sul*. In: *História das Mulheres no Brasil* / Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINO, A. *Processos de significação e constituição do sujeito*. Temas em psicologia. Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p.17-24, 1993.

PRIORI, Mary Del (org.). Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RAGO, Margareth. *Trabalho Feminino e Sexualidade*. In: *História das Mulheres no Brasil* / Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROGER, Jérôme. *A Crítica Literária*. Trad. Rejane Janowitz. Coleção Enfoques Letras. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol [et.al.] *Literatura e Personagem*. In: *A Personagem de Ficção*. 10ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva S.A., 2002, p.9-49.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. 2.ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

TEDESCO, S. H. *Estilo-subjetividade: considerações a partir do estudo da linguagem*. Tese de doutorado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica: PUC, São Paulo, 1999.

TELLES, Norma. *Escritora, escritas, escrituras*. In: *História das Mulheres no Brasil* / Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TORRES, Anália. *A individualização no feminino, o casamento e o amor*. In: *Família e Individualização*. Orgs. Clarice E. Peixoto, François de Singly e Vincenzo Cicchelli; Trad. Ângela Xavier de Brito. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

VILAR, Pierre. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980, 2º Edición.

WADDINGTON, C. B. G. *A alteridade da mulher na pós-modernidade*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6, 1995, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: NIELM, 1996, p.337-344.

Araújo, Ana Lúcia Moreira Rios Coimbra de
A659 Proximidades vividas e recusadas: subjetividades femininas
em perto do coração selvagem. / Ana Lúcia Moreira Rios
Coimbra de Araújo. – Cascavel, 2010.
99 f.

Orientadora: Prof^a Dra. Regina Coeli Machado e Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná – Campus de Cascavel.

1. Literatura Brasileira - Romance. 2. Clarice Lispector. 3.
Subjetividades femininas. 4. Antropologia da arte. 5.
Literatura – Narrativas. 6. Identidade feminina I. Silva,
Regina Coeli Machado e. II. Título.

CDD – B869.3

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da
Unioeste (Sandra Regina Mendonça CRB – 9/1090)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)