



A música no romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector

The music in Perto do coração selvagem (1943), by Clarice Lispector

Joelma Santana Siqueira*
Universidade Federal de Viçosa

Recebido em: 17/05/2020

Aceito para publicação em: 30/05/2020

Resumo

O pintor Wassily Kandinsky escreveu em *Do espiritual na arte* (1910) que o artista criador busca na aproximação com a música, a mais imaterial de todas as artes, um modo de exprimir com seus próprios meios sem que a imitação seja um fim em si mesmo. Trata-se de um aspecto observável na protagonista Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, por isso, no presente trabalho, procuramos analisar a presença da música, aludida muitas vezes na narrativa, e relacioná-la à estrutura desse romance.

Palavras-chave: Literatura e música. Clarice Lispector. Romance moderno.

Abstract

The painter Wassily Kandinsky wrote in *On the Spiritual in Art* (1910) that a creator artist looks for, in the approximation with the music, the most immaterial of arts, a way of expressing oneself, without the imitation as an end per se. That's a perceptible aspect in the main character of Joana, from Clarice Lispector's *Perto do coração selvagem* (1943), that's the reason why, in this paper, we aim at analyzing the presence of music, alluded to many times in the novel, and linking it to the structure of said novel.

Keywords: Literature and music; Clarice Lispector; Modern Novel.

* Professora Associada do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal de Viçosa.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/7544225793792187>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1975-887X>>.

E-mail: jandraus@ufv.br

Introdução

O romance *Perto do coração selvagem* foi publicado pela editora *A Noite*, em 1943, no Rio de Janeiro, e laureado em 1944 com o prêmio Graça Aranha. A autora era uma jovem de 23 anos de idade, chamada Clarice Lispector. O romance, de acordo com Teresa Cristina Montero Ferreira (1999, p.95), anteriormente, foi apresentado a Álvaro Lins, diretor da coleção Joaquim Nabuco da editora *Amerique Edite*, pelo jornalista Chico Barbosa. Lins “ficou impressionado pelo livro”, mas, indeciso quanto ao valor, consultou Otto Maria Carpeaux, que “não gostou do que leu”. A editora José Olympio também recusou o livro, que acabou sendo publicado pela editora *A Noite*, filiada ao jornal onde a autora trabalhava, com um acordo no qual a editora arcava com as despesas da publicação a ser realizada no final de 1943, mas a autora abria mão dos direitos autorais.

A narrativa está dividida em duas partes. Cada capítulo recebe um título. O ritmo temporal entrecortado da narrativa, como observou Benedito Nunes (1989, p.22), “alterna ou no mesmo episódio ou em episódios distintos, como sucede na primeira parte do romance, o passado com o presente” da personagem Joana. A temporalidade do romance,

[...] que acompanha, nessa parte, a ordem associativa e evocativa das vivências, substitui a unidade biográfica externa pela unidade múltipla da duração que o dinamismo da consciência articula. Os estados subjetivos, com as qualidades próprias, distribuem-se em cadeias autônomas, que fixam instantâneos de presente ou passado e correspondem a episódios completos (NUNES, 1989, p. 22).

Os episódios da primeira parte podem ser lidos como episódios completos, mas estão relacionados com outros instantes dessa narrativa que tem no movimento circular e ondulatório um aspecto constitutivo importante da forma. Marca deste aspecto é a presença de reticências em alguns títulos da primeira parte: “O Pai...”, “...Um Dia...”, “...A Tia...”, “...O Banho...”.

No segundo capítulo da obra, “O dia de Joana”, a protagonista é uma mulher adulta, casada com Otávio. A narradora nos diz que ao sentir que o marido saíra de casa, Joana transformava-se: “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, 1997, p.25). Esta passagem nos aponta o primeiro capítulo, “O Pai...”, como fruto da imaginação de Joana agora adulta. A narradora, às vezes, confunde-se com a personagem Joana adulta, que vive momentos presentes e imagina momentos passados, ocorrendo aquilo que Rosenfeld (1996) percebeu em relação à radicalização do monólogo interior: o narrador submergindo na própria corrente psíquica da personagem. Em alguns instantes, a narradora, muito próxima da consciência da personagem adulta, relevando que a narrativa é produto do pensamento desta, expõe reflexões sobre o narrar, como ocorre no segundo capítulo: “Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez de *falta de estética*. Ou receio de alguma revelação... Não, não, – repetia-se ela – e preciso não ter medo de criar (LISPECTOR, 1997, p.25-6, Grifo nosso).

A passagem abaixo corresponde ao início da narrativa:

A MÁQUINA DO PAPAÍ batia tic-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se ZZZZZZ. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. [...] 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 [...]. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados (LISPECTOR, 1997, p.19-20, grifo nosso).

Nas palavras que abrem o seu primeiro romance, a escritora introduz os sons do mundo moderno na narrativa, fazendo-nos pensar no barulho do mundo como música, aproximando-se das observações de José Miguel Wisnik (2002, p.47), em *O som e o sentido*, a respeito do “recalque e retorno do ruído”, em um capítulo que tem esta expressão como subtítulo e no qual o autor escreveu que “o alastramento do mundo mecânico e

artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais”. A “orelha à escuta” permanece em toda a narrativa, atenta ao som da chuva, das coisas, das vozes das pessoas, da natureza, dos instrumentos musicais, de tudo, aludindo às sensações auditivas da personagem e, ao mesmo tempo, fazendo-nos pensar no ambiente descrito, nas pessoas e mesmo nos acontecimentos da narrativa como fruto do pensamento de Joana, fundamente enraizado no corpo, como o percebeu Regina Pontieri (2001). Joana parece querer captar as coisas como foram sentidas pelo corpo. A narrativa, recuperando o instante em que as coisas foram vividas pela personagem, assume uma forma que, por isso mesmo, alude às sensações. A presença de sons no início do texto põe em questão a percepção do mundo pela personagem e, junto com isso, o “mecanismo” da escritura clariciana, que não se detém na reprodução dos fatos como o elemento estruturante, posto que, no segundo capítulo, a narradora, em terceira pessoa, mas observando os acontecimentos do interior da personagem, arrola os principais acontecimentos da vida de Joana, expondo a consciência de que os fatos não têm sentido em si mesmos, dependem da percepção:

Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (LISPECTOR, 1997, p. 31).

Esse aspecto da estrutura da narrativa possibilita-nos pensar no que escreveu o pintor Wassily Kandinsky em *Do espiritual na arte* (1910), concluído no ano em que pintou seu primeiro quadro abstrato, sobre os artistas buscarem na aproximação com a música os mais ricos ensinamentos:

Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca do ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor (KANDINSKY, 2000, p. 58).

Regina Pontieri (2001) considera que Joana é uma aprendiz e que sua aprendizagem é a de artista. Destacamos que essa aprendizagem começa bem cedo. Joana-criança percebe o mundo brincando de criar:

– Papai, inventei uma poesia.
– Como é o nome?
– Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi” (LISPECTOR, 1997, p. 20).

A poesia de Joana-criança alude ao processo de criação da narrativa que está apenas começando. Neste começo, ela está ressaltando no visível o invisível que será a matéria da narrativa. Um pouco mais à frente, Joana-criança se refere ao intervalo que há entre ela e as coisas que toca:

Deu um corruio e parou, espiando sem curiosidade as paredes e o teto que rodavam e se desmanchavam. Andou na ponta dos pés só pisando as tábuas escuras. Fechou os olhos e caminhou, as mãos estendidas, até encontrar um móvel. Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. Sim, eu sei, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar (LISPECTOR, 1997, p. 22).

Em *Perto do coração selvagem*, os diferentes momentos de vida da personagem não estão organizados em uma sequência linear, com começo, meio e fim. O ritmo circular e ondulatório permite que os diferentes momentos de sua vida sejam apresentados conforme a percepção que tem deles: “círculos de vida” que não valem como experiência, o conhecimento que trazem é “um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção” (LISPECTOR, 1997, p.116). Um desses círculos de vida, o capítulo “...A Tia...”, narra a passagem de Joana, após a morte do pai, para a casa da tia, mas a ênfase do capítulo se encontra no instante em que Joana compreende a morte de seu pai, sozinha, entre o céu e a terra, pois, ao sair correndo da casa da tia rumo à praia, a narradora informa que, pela porta aberta, “a tia viu por alguns momentos as pernas magras

e descobertas da sobrinha correrem, correrem entre o céu e a terra, até desaparecerem rumo à praia” (p.47). Para chegar à praia, Joana teve de fazer o movimento de descida:

Lá embaixo o mar brilhava em onda 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. Além das pequenas ondas tinha o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca (Idem, p. 47).

O mar é descrito como um corpo vivo, ao mesmo tempo sereno e revoltado. E, de fato, há toda uma simbologia do mar relacionando-o à imagem da vida e da morte. Na praia, Joana, “de cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar”. Nesse instante, o mar também a olha: “O mar, além das ondas, *olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios*. Grande, grande. Grande, sorriu ela”. Uma primeira sensação é percebida em seu corpo:

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. Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito (Idem, p. 48).

O sentimento da personagem não é desvelado, ela mesma não sabia o que sentia: “não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem”. A compreensão da morte é um ato perceptivo que se inicia a partir do contato com o mar:

Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus. Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto ao mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu (Idem, p.49).

Saber sobre a morte do pai é um sentimento que brota primeiro como sensação difusa no corpo da personagem e, devagar, transformam-se em pensamento: “Agora sabia mesmo que o pai morreria”. Mas ela não o descreve, alude a este sentimento a partir do que sabe do mar: “O pai morreria como o mar era fundo”. Georges Didi-Huberman (1998, p.32), no primeiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, observando que “a inelutável modalidade do visível” em *Ulisses*, de James Joyce, adquire para Stephen Dedalus “a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe*”, compreende que

cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33).

Ressaltando que o mar, para Dedalus, torna-se “uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move”, semelhante ao ventre materno “oferecido à sua imaginação como um ‘broquel de velino esticado’, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir”, Didi-Huberman considera que o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente esse poder inquietante do fundo é “o jogo rítmico ‘que traz a onda’ e a ‘maré que sobe””.

Na narrativa de Clarice Lispector, as sensações são aludidas pelo ritmo da linguagem literária que parece captar o ritmo do movimento do mar para nos fazer ver a espécie de unidade original dos sentidos, responsável pela figura multissensível que Deleuze (2005) identificou na pintura de Francis Bacon. Relacionada à percepção que Joana tem dos seus círculos de vida, a narrativa nos dá a ver “um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção”. A aproximação com a música auxilia a narradora e exige do leitor que se entregue à escuta do texto.

Ao final do primeiro capítulo, Joana, quase adormecida, é carregada nos braços do pai: “Era o abraço do pai. O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta

a criança, tão magrelinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (LISPECTOR, 1997, p.24).

No segundo capítulo, a narradora resumiu toda a primeira parte do romance, em que, oscilando entre os momentos de Joana-criança e os de Joana-adulta, é possível perceber com mais clareza a separação entre personagem e narradora e, além disso, alguns capítulos que narram momentos de Joana-criança têm estruturação mais episódica. Um bom exemplo disso encontra-se no capítulo “...Um Dia”, que narra dois episódios: a visita de um amigo do pai de Joana e uma cena da menina na escola. Logo no começo do capítulo, a narradora informa que, “na hora do jantar, Joana viu estupefata e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa”. Em seguida, o pai lhe diz: “- Comprei na esquina” (p. 33). Nenhuma palavra foi trocada entre ambos, no entanto, o pai imaginou o que Joana pensou ao olhar para a galinha morta sobre a mesa. Galinhas, minhocas, sol e nuvem são visíveis que povoam os poemas desta menina, que, após a morte do pai, vai morar com a tia e escolhe o galinheiro para ser sua casa: “O galinheiro tinha grades e tudo, seria a casa dela” (p.51). Sobre a conversa mantida pelo pai e o amigo Alfredo, a narradora informa que “falava-se sobre coisas que certamente tinha acontecido antes dela nascer. Às vezes mesmo não eram o tipo de coisas que acontecem, só palavras – mas também de antes de ela nascer” e que “Joana preferia mil vezes que estivesse chovendo porque seria muito mais fácil dormir sem medo do escuro” (p.34). Ela pede ao pai que fique mais um pouco antes de sair com o amigo, e a narradora informa: “pelo menos até que ela tivesse bastante sono para não se deitar sem ouvir chuva, sem ouvir gente, pensando no resto da casa negra, vazia e calada”. Joana-criança não dormiu, ouviu a conversa entre o pai e o amigo. A narrativa que estamos lendo é fruto dessa escuta. Seu último pensamento neste episódio é: “amanhã, amanhã bem cedo ver as galinhas vivas” (p.37). Joana-criança possivelmente duvida da explicação do pai sobre ter comprado galinha na esquina.

O capítulo “Alegrias de Joana”, ainda da primeira parte, inicia destacando a liberdade de pensamento de Joana: “A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamento”. O capítulo é preenchido com esses pensamentos confusos dos quais a narradora não sabe nem mesmo se coisas foram pensadas por Joana-criança ou por Joana-adulta, mas a confusão, além de trazer certa graça, para esta narradora, traz a realidade mesma:

As descobertas vinham confusas. Mas daí também nascia certa graça. [...] Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara ‘tudo é um’ ainda pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência ‘tudo é um’. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável (LISPECTOR, 1997, p.55).

Como outros capítulos que tratam dos momentos de sua vida adulta, em “Alegrias de Joana” a simultaneidade de tempo é maior:

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 encontra a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito... Através dessas percepções – por meio delas Joana fazia existir alguma coisa – ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma (LISPECTOR, 1997, p.53).

Para Regina Pontieri (2001), trata-se do descompasso entre corpo e espírito. Esse descompasso se relaciona à configuração do tempo na narrativa. Se entendermos “experiência do espírito” por Joana-adulta criando na imaginação momentos de sua vida; “corpo no começo do caminho” por Joana-criança vivendo o presente que hoje é passado; e “futuro do presente” como uma referência ao que Joana está construindo em pensamento – a narrativa –, podemos pensar no próprio movimento do texto e entender porque o movimento explica a forma. É observando o movimento que se pode perceber o presente de Joana-criança vivendo com o corpo as sensações que Joana-adulta busca reviver em pensamento, sem impor uma ordem que atenda a uma

lógica de causa e efeito, possibilitando, assim, que atuem como paisagens sonoras impregnando as texturas musicais que constituem a narrativa.

Em outro exemplo extraído do mesmo capítulo, por meio do mergulho no pensamento da protagonista, a narrativa apresenta diferentes possibilidades de tempo experimentadas simultaneamente:

E Joana também podia pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente. Assim, enquanto Otávio falara, apesar de ouvi-lo, observara pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida – um galho trêmulo à brisa. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo. Depois, mesmo quando Joana respondia a Otávio, lembrava-se do verso que o pai fizera especialmente para brincar, num dos que-é-que-eu-faço:

Margarida a Violeta conhecia,

Uma era cega, uma bem louca vivia,

A cega sabia o que a doida dizia

E terminou vendo o que ninguém mais via...

como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa.

Mesmo sofrer era bom porque o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio aparte.

E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha... e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia... e outro que vinha... que vinha... (LISPECTOR, 1997, p.57-8).

As diversas possibilidades do instante estão presentes não apenas na ênfase da expressão “podia pensar e sentir em *vários caminhos diversos, simultaneamente*”, mas na própria estrutura que o texto assume, pois a narradora passa a identificar-se com a personagem, subsidiando a reflexão da mesma, como observou Nunes (1989). A simultaneidade de tempo e espaço é mais frequente nas passagens em que a protagonista é adulta, isso ocorre porque, como escreveu Regina Pontieri (2001, p.90), “o peso maior da obra é o trabalho da personagem enquanto subjetividade rememorante, imaginante, criadora”. A forma da narrativa alude às sensações vividas em pensamento, livremente, na imaginação da protagonista.

Na primeira parte do romance, as passagens episódicas dizem respeito a cenas presenciadas por Joana no passado e agora narradas em terceira pessoa, mas com um *eu* narrador subsidiando as reflexões da personagem. Joana-criança sente o barulho da chuva, da casa, das pessoas, como presença, Joana-adulta também. Os sons captados pela grande orelha à escuta preenchem a narrativa nas duas partes da obra.

A narrativa ensina-nos a percebê-la em diversos momentos em que alude à forma. O segundo capítulo é um bom exemplo, pois expõe os pensamentos da personagem como matéria de seu texto: “Pior é que ela poderia riscar tudo o que pensava. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo seu caminho [...]. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de *inventar*” (p.27. Grifo nosso). A alusão à forma se dá em passagens como: “O movimento explica a forma” ou na passagem abaixo, extraída do capítulo “Alegrias de Joana”:

Como podia esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminasse, mas porque ninguém podia levá-las a um fim. Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos (LISPECTOR, 1997, p. 55).

Sobre a estrutura da narrativa e seu movimento circular e ondulatório, podemos observar o que escreveu Wisnik sobre a música:

Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p.27-8).

Aspectos semelhantes sobre repetição e diferença, o contínuo e o descontínuo, o tempo linear e o tempo circular, são comentados por Joana e têm relações com a estrutura da narrativa.

O capítulo “...O Banho...”, considerado pelo crítico Álvaro Lins (1963) o momento culminante, embora com a ressalva de que nele a narrativa começa “a desgastar-se de modo irreversível”, e por Antonio Candido (1970) como o capítulo em que talvez se possa compreender Joana como a personagem central do romance, inicia com a personagem roubando um livro. Roubar é um evento que desencadeia a ida de Joana para o internato, mas, antes disso, a narrativa se detém em um encontro com o professor, quando se revelará que Joana não é mais uma menina.

Uma questão que aparece na obra algumas vezes, mas com variações, é “O que vai ser de Joana?”. Até o encontro com o professor, esta pergunta foi formulada por terceiros. No final do primeiro capítulo, como uma pergunta meditada pelo pai. No terceiro, feita pelo amigo do pai, e, em seguida, pela professora na escola. No início do capítulo “...O Banho...”, pela tia, depois que Joana rouba o livro, e, no mesmo capítulo, durante o encontro com o professor, pela própria Joana: “O que vai acontecer comigo?”. O professor responde: “Não sei”. Joana considera que esta resposta seus tios não diriam. A importância da pergunta é ressaltada na narrativa do seguinte modo: “A resposta, senti, não importava tanto. O que valia era que a indagação fora aceita, podia existir” (p.73). Na casa dos tios, a narradora informa que “a doçura da infância desaparecera nos seus últimos traços” (p.74). Depois, já no internato, durante o banho de banheira, a narradora refere-se à Joana como “a moça”. Nesta passagem, o mergulho no interior da personagem é mais demorado. Trata-se de um instante mais lírico, que descreve o modo como Joana se sente na sua puberdade: “Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro da criatura, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade” (p.80). Questionando-se sobre o que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si, Joana conclui: “Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?”.

A narrativa ressalta a atualidade do corpo. Joana descobre-se como moça, aproximando-se da Joana-adulta. Difícil saber se é a Joana-adolescente ou a Joana-mulher quem pensa algumas passagens, por exemplo: “Tudo o que foi distancia-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas. Ouço-a, a queda. Alegre e plana espero por mim mesma, espero que lentamente me eleve e surja verdadeiramente diante de meus olhos” (p.81). A esse respeito, Antonio Candido (1970) tinha notado na existência presente de Joana “uma atualidade bastante estranha”, que o impedia de “saber se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer”. Em um momento, Joana-adolescente lembra-se de um pensamento que teve no dia anterior: “Quando ontem, na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti” (p.82). A oração “o movimento explica a forma” já tinha aparecido na narrativa como algo pensado por Joana adulta, agora ficamos sabendo quando este lhe ocorreu pela primeira vez: na adolescência, como uma sensação de liberdade súbita. Adulta, recuperou-o acompanhado de um sentimento de súbita compreensão. A essa forma de apresentação do pensamento corresponde a percepção de que nem sempre a sensação (o que o corpo sente) vem acompanhada de uma compreensão (o que o pensamento capta). Desse modo, a narrativa nos permite perceber o descompasso entre corpo e o espírito a partir do instante em que a personagem o experimenta. E permite-nos também observar o que escreveu Wisnik sobre o “vai- e- vem” da música ao tempo linear e ao tempo circular, “que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente”.

Antonio Candido (1970, p.128) percebeu que, para Clarice Lispector, “a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem”, consciente de que “existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas”. A associação da narrativa com música aproxima o romance dessa densidade afetiva e intelectual de que fala Candido, difícil de ser atingida por um modo realista-naturalista tradicional de narrar. O capítulo “...O Banho...” termina com Joana sentada na Catedral, quando, subitamente “o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros [...]. E era tão perfeito o momento que eu nada temia nem agradecia e não caía na ideia de Deus” (LISPECTOR, 1997, p.83-4).

No capítulo “A Tia”, destacado por Regina Pontieri (2001, p.107) pela “presença abundante de imagens visuais”, Joana, após ter compreendido a morte do pai, permaneceu na praia deitada, de olhos fechados, pensando. Nesse momento, ela estabelece uma relação entre pensamento e música:

Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era possível. Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante... Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio... e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo. A música também. Por que não tocava sozinha todas as músicas que existiam? – Ela olhava o piano aberto – as músicas lá estavam contidas... Seus olhos se alargavam, escurecidos, misteriosos. ‘Tudo, tudo’. Foi então que começou a mentir (LISPECTOR, 1997, p. 49-50).

A citação exemplifica quando, para Joana, o pensamento dá existência às coisas, quando o pensamento é um ato criativo comparável à música, referência artística recorrente no texto e muito importante para a narrativa, pois está, em diferentes momentos, associada ao pensamento da protagonista que teme pôr em palavras os sentimentos, explicando-se: “porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (p.29). Joana teme que as palavras aprisionem aquilo que sente confusamente. Mas é no capítulo “Alegrias de Joana”, que se segue ao capítulo “...A Tia...”, que entendemos o modo como, para ela, “a música é da categoria do pensamento, ambos vibram no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntima que ao ouvi-la, este se revela” (p.54). A aproximação entre música e pensamento, para Joana, está relacionada a sua experiência com a música:

Deixava até de sentir a harmonia quando esta se popularizava – então não era mais sua. Ou mesmo quando a escutava várias vezes, o que destruíra 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 se criando (Lispector, 1997, p.54).

Ao determo-nos na passagem acima, pensamos na linguagem em sua operação de origem, observada por Merleau-Ponty (2004) em relação à linguagem literária. Joana não espera a visão anunciada “num milagre nem pelo anjo Gabriel”, ela se surpreende mesmo no que já enxergara, subitamente, vendo-o pela primeira, e a narrativa torna visível o momento em que se dá esse instante, criação de um figurativo menos visível a olho nu, daí a necessidade de nós leitores também vermos com nosso corpo o movimento do texto, surpreendendo seus símbolos na linguagem em sua operação de origem, percebendo seu ritmo, as repetições, as variações. Nesse sentido, o romance pode ser lido muitas vezes com surpresa como se escuta a música. No final do capítulo “...O Banho...”, há um importante momento de audição em que Joana, sentada na Catedral, ao ouvir o som de um órgão, é invadida pelos sons e sente que “não pensava pensamentos, porém música”:

E, subitamente, antes que eu pudesse compreender o que se passava, como um cataclisma, o órgão invisível desabrochou em sons cheios trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração. As paredes compridas e as altas abóbadas da igreja recebiam as notas e devolviam-nas sonoras, nuas e intensas. Elas transpassavam-me, entrecruzavam-se dentro de mim, enchiam meus nervos de estremeamento, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música (LISPECTOR, 1997, p. 83-84).

Destacamos dois instrumentos musicais citados no texto, o piano e o órgão, este último, instrumento preferido do compositor Johann Sebastian Bach, a quem Joana se refere algumas vezes, especialmente em uma folha de caderno encontrada por Otávio, onde se lê: “A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach” (p.140). Esta frase aproxima palavra e música a partir da admiração da personagem por Bach, compositor cuja importância para a história da música clássica pode ser observada, por exemplo, no estudo de José Miguel Wisnik sobre a música tonal. Wisnik (1989, p. 131), ao abordar aspectos importantes do longo processo que engendrou o tonalismo, escreveu:

A síntese desse caminho está na música de Bach: situada barocamente entre os dois mundos – a polifonia que nela se consome e finda, e a homofonia, que apontará para os desenvolvimentos futuros do discurso tonal –, a música bachiana parece conter em si a música toda, a condensação do passado e do futuro. A linha progressiva da tonalidade será levada adiante por seus filhos músicos, que, passando ao rococó e ao clássico, consideravam-no, por uma dessas ironias históricas, a ‘velha peruca’, o cultor de uma linguagem obsoleta. Mas em Bach estão os desenvolvimentos extremos das defasagens polifônicas ao mesmo tempo que os percursos da melodia emancipada, e uma coisa de tal modo entranhada na outra que o pensamento harmônico se realiza plenamente em sua polifonia, assim como em peças aparentemente simples e unidimensionais pode se descobrir um cerrado pensamento polifônico (é o caso do primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado*, onde a face tão conhecida esconde em filigrana um surpreendente jogo de defasagens a três vozes). (WISNIK, 1989, p. 119).

Sobre Bach, Roland Candé (1994, p.526) ressaltou que enquanto os seus contemporâneos encontravam o sucesso “no lirismo individual, na glorificação do solista”, Bach, “o mais ilustre dos grandes músicos”, não renunciou ao primado do contraponto, privilegiou a fuga e o coral e entregou “aos coros a parte do leão...”. Para Candé, o contraponto e a fuga, que “irão tornar-se entediantes exercícios escolares, cujo rigor criou infelizmente um preconceito desfavorável em relação às formas que o reivindicam”, em Bach “não são coerções”, pelo contrário, são “a tal ponto naturais, que lhe acontece acrescentar *a posteriori* a uma composição partes não previstas (as duas flautas no *Esurientes* do *Magnificat* por exemplo)” (p.533-4). Considerando que embora o compositor tenha dado “provas de seu gênio melódico, sua fé cristã e sua fidelidade à tradição prenderam-no aos belos cânticos luteranos”, mas, sobre as cantadas e Paixões do compositor (Bach produziu três, uma perdida, a Paixão segundo São Marcos) ressaltou: “Traços de união entre a terra e o céu, as melodias populares são a alma das cantatas e das Paixões, e inspiraram as mais belas obras para órgão. É ao coral e à fuga (por vezes unidos) que a obra de Bach deve sua universalidade... e sua serenidade” (p.538).

A narrativa de Joana dialoga com a polifonia, mas sobretudo com a homofonia da música bachiana. A aproximação de *Perto do coração selvagem* com a música foi realizada brevemente pelo amigo da escritora Lucio Cardoso, em artigo publicado no dia 12 de março de 1944, no *Diário Carioca*:

Nesta estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura. Não são raros os momentos em que temos a impressão de que a história de Joana vai se deter para transformar num canto, num hino, tal a magia irresistível que envolve o cenário, os sentimentos e as sensações¹.

No depoimento de Clarice Lispector para o MIS, Marina Colasanti perguntou-lhe se para *Perto do coração selvagem*, ela partiu de uma estrutura de romance já visualizada. A resposta da escritora foi:

Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: ‘Tá bem, amanhã de manhã escrevo’. Sem perceber ainda que, em mim fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava ‘para amanhã’, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: ‘Depois faz sentido, uma está ligada a outra’. Aí eu fiz. Estas folhas ‘soltas’ deram *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 2005, p.143).

Sobre esse método de composição, Benedito Nunes (1996), na “Nota filológica” para a edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, considerou que, assim descrito, assemelha-se “ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade”. Em relação ao primeiro romance da escritora, consideramos que essa tonalidade única está relacionada à voz narrativa de Joana.

Na leitura de *Perto do coração selvagem*, Nunes (1989, p.21) observou que a inquietude “leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário”. Consideramos que a analogia com a música, estabelecida pela própria personagem, atende a seu esforço de não aprisionar com as palavras o pensamento e, para tanto, executa aquilo que Nunes (1989, p.169) denominou o jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens. O crítico considerou

¹ Recorte de jornal sem data, presente no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa, catalogado como CL16j.

que cabe falar em *improvisado* porque, como o *improvisado* musical, “a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou escatológico)”, mas ressaltou que o improvisado é “sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem”. Em *Perto do coração selvagem*, a identidade da narradora funda-se em confronto com a identidade de Joana, que, por sua vez, enquanto personagem que escreve, confronta-se com a identidade de Otávio e Lídia. A esse respeito, Regina Pontieri (2001, p.105) observou que se pode, em um sentido mais amplo, “ver Joana como uma “arquiperseu personagem”, já que suas características e sobretudo seu destino condicionam a existência das demais personagens”. A isso chamamos de tonalidade única do texto.

No primeiro capítulo da obra, em uma passagem que trata das brincadeiras de Joana com bonecas, a existência de Joana condiciona a das demais personagens de sua imaginação:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava sério, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas (LISPECTOR, 1997, p.21).

No capítulo “A mulher da voz e Joana”, a narradora conta que Joana estranhou sua própria voz de recém-casada: “Aquele timbre de recém-casada tinha uma história, uma história frágil que passava despercebida da dona da voz, mas não desta” (p.85-6). Aqui a narradora destaca que, recém-casada, Joana não percebia o timbre peculiar de sua voz, mas, agora, a narradora, sim. Em seguida, acrescenta: “Desde aquele dia, Joana sentia as vozes, compreendia-as ou não compreendia. Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vozes eu tive...” (p.86). O capítulo narra o encontro de Joana com uma corretora de imóvel e uma história para a vida desta mulher, inventada por Joana a partir de alguns dados e da percepção de sua “voz de terra”. Ao final do capítulo, a narradora informa que Joana invejara a mulher da voz e, mais uma vez, a narrativa refere-se à escritura:

Teve um rápido movimento de cabeça, impaciente. Pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: ‘A personagem que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’. Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente (Idem, p.91).

Joana não consegue interagir com a “mulher da voz” e não submerge em sua consciência, traçando-a como uma personagem mais contornada, diferente do que acontece com Otávio. No capítulo intitulado com o nome do marido, final da primeira parte do romance, temos um exemplo da coincidência entre pensamento e “música se criando” na imaginação de Joana. O capítulo começa com “De profundis”, espécie de oração, pois a narradora informa que Joana “fechou os olhos, vagarosamente foi descansando. Quando os abriu recebeu um pequeno choque. E durante longos e profundos segundos soube que aquele trecho de vida era uma mistura do que vivera com o que ainda viveria, tudo fundido e eterno” (p.92). Em seguida, observa que “começou a pensar que na verdade rezara. Ela não. Alguma coisa mais do que ela, de que já não tinha consciência rezara”. Imersa em seus pensamentos, a personagem ouvirá o som de um piano: “O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios. Sim, descobriu divertida... Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver?” (p.96). A partir deste instante a narrativa, que já tinha sido preenchida pela história da mulher da voz apenas imaginada por Joana, passa “a entrar por outros destinos”, como percebeu Antonio Candido. Supomos que amar e viver, para Joana, relaciona-se ao modo como vai apresentar as personagens Otávio e Lídia, mergulhando em suas consciências, ou seja, como sujeitos e não como objetos de análise da narradora.

A narrativa flui próxima à consciência de Otávio, que sonha música: “Música pura desenvolvendo-se numa terra sem homens, sonhava Otávio” (p.96). Entra em cena a prima Isabel, que toca piano, depois Otávio se aproxima de Lídia, sua prima e noiva, e a narrativa passa, agora, a fluir próxima à consciência desta, deixando ver o que ela sente a respeito dele: “Se não o quisesse tanto, como seria difícil suportar toda aquela incompreensão da parte dele. Só se entendiam quando se beijavam, quando Otávio encostava a cabeça assim

no seu seio” (p. 101). Durante o diálogo entre os noivos, a narradora mergulha também nos pensamentos de Otávio, permitindo-nos conhecer o que ele sente por Lídia: “Tinha pena de Lídia, sabia que, mesmo sem motivo, mesmo sem conhecer outra mulher, embora ela fosse a única, ele a abandonaria alguma vez” (p.103). No final do diálogo entre os dois, há um corte e a narrativa introduz uma nova cena, desta vez, a do primeiro encontro entre Joana e Otávio:

Ela falara do velho, falara da gravidez da cadela mal ele a conheceu e de repente, assustado, ele se sentira como depois de uma confissão, como se tivesse dito àquela estranha toda a sua vida. Que vida? A que se debatia dentro dele e que não era nada, repetiu-se com medo de surgir aos próprios olhos como grandioso e cheio de responsabilidade (LISPECTOR, 1997, p. 109).

Nesta passagem tomamos conhecimento de que Otávio teria contado sua vida para Joana, mas a narrativa não deixa que a onisciência da terceira pessoa prevaleça por muito tempo, logo surge a interrogação “Que vida?” e a resposta dada é próxima a consciência de Otávio. Sobre “as frases interrogativas, que marcam as hesitações do narrador, dubitativo e perplexo quando coloca um novo elo hipotético, conjectural, na cadeia de suposições que vai formando”, Benedito Nunes, atendo-se ao romance *A maçã no escuro*, escreveu que

pontuam o comentário reflexivo que interioriza a matéria narrativa do texto, valorizando, inclusive, o apelo silencioso das coisas e os momentos inenarráveis. Mas pelo comentário que interpreta a experiência narrada, o sujeito-narrador, continuamente presente, também a si mesmo interpreta. A serviço do personagem, a sua voz, *que fala dele e por ele*, alça-se do espaço comum da narrativa, convertido num espaço agônico, onde se representa o drama da linguagem e da expressão, e que ambos ocupam (NUNES, 1989, p.54).

Na nova cena, pelo mergulho na consciência de Otávio, conhecemos seus sentimentos em relação à Joana: “Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera e a que covardemente continuava unido. Otávio pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar” (p.111). A introspecção na consciência das personagens atende ao propósito do capítulo que se intitula “Otávio”, mas não trata deste personagem apenas, e sim de aspectos de sua vida que mantêm relação com a vida de Joana. Variando dos pensamentos de Otávio para os pensamentos de Joana, por meio da introspecção, a narrativa nos permite conhecer também os sentimentos dela em relação a ele. Joana parece apaixonada, mas o assunto é tratado, para usarmos termos de Antonio Candido (1970), com “associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas”. Como informa a narradora, depois do beijo que recebeu de Otávio, Joana teve dias de “procurar-se muito no espelho, procurando-se sem vaidade”. Depois cessou esta felicidade, e então:

a plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? Perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? (LISPECTOR, 1997, p.112).

A narradora encerra esta fase da vida de Joana com um simples parágrafo que se resume a “Casou-se”. A ênfase maior foi dada aos sentimentos e sensações, e não aos acontecimentos, daí o porquê de a narrativa encerrar passagens tão líricas, que não são meros recursos da poesia aplicados à prosa. A escolha da técnica do monólogo interior, responsável pela apresentação dos personagens como sujeitos, evitou que eles fossem vistos como objetos de análise, pois Joana, quando quis, procurou analisar a vida dos tios, “sabendo que assim os destruiria” (p.74). Os tios são personagens vistos apenas de fora.

A descrição de como Joana se sente após o casamento segue o lirismo da passagem anterior: “Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação” (p.114). Tempo depois, porém, uma nova sensação: Joana sente que se acomodara numa “confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava?” (p.115). O capítulo, último da primeira parte, encerra mais um círculo na vida desta personagem que está sempre à procura. Há uma longa reflexão sobre sua busca. Os próximos capítulos recuperarão momentos do casamento, do encontro de Joana com a amante do marido, de sua relação com um amante, mas, já aqui, a narradora, a partir de Joana, informa:

Não 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 um dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. *Apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares, e as básicas eternamente iguais?* [...] Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único. Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado [...]. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência – um conhecimento direto mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no recipiente, no próprio fato que a provava. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida a verdade correspondente se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete (LISPECTOR, 1997, p.116. Grifo nosso).

Quando enuncia que “apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares, e as básicas eternamente iguais?”, mais uma vez, Joana recorre a uma analogia com a música, permitindo-nos atentarmos para a observação de José Miguel Wisnik (1989, p.61) de que “os harmônicos, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental”.

O final da segunda parte parece um balanço da personagem sobre seus círculos de vida, parece também uma resposta à pergunta “o que acontece depois que se é feliz? O que vem depois?”, feita por Joana-criança à professora quando esta pediu aos alunos que escrevessem o resumo de uma história que acabava em final feliz. Em resposta, a professora sugeriu a Joana que guardasse sua própria pergunta e um dia, quem sabe, poderia respondê-la. Para surpresa da professora, a menina não estranhou o pedido. Parece, por fim, relacionar-se à sensação que Joana tivera em outra passagem de que “tudo é um”, “apenas diversas as notas fundamentais”. Pensamentos que ecoam ao longo da narrativa em repetição e variação.

Toda a segunda parte da obra aborda situações entre Joana e outras personagens: Otávio, Lídia e o amante. O amante, um dos personagens mais enigmáticos dos que se relacionam com Joana, é tão estranho para nós leitores quanto o é para Joana.

A insatisfação que aparece depois de um tempo de casada, Joana sente em si mesma, mas presente em Otávio, odiando-o por isso. A relação entre o casal é aprofundada na segunda parte. Algumas passagens iluminam outras da primeira. No capítulo “O passeio de Joana”, da primeira parte, por exemplo, ela interrogou-se: “Como ligar-se a um homem se não permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?” (p.40). Joana interroga-se sobre sua participação na dominação masculina. Mais à frente mencionou que Otávio se livrava de sua pergunta com uma frase “fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo” (p.43). Mas é no capítulo “O casamento”, primeiro da segunda parte, que Joana pensa em deixá-lo e se queixa dele não percebê-la: “Esperava que Otávio visse sua atitude, adivinhasse sua atitude de não se mover da cadeira. Ele, no entanto, como sempre, *nada adivinhava e justamente nos momentos em que deveria olhar, distraía-se com qualquer coisa*” (p.125. Grifo nosso).

O próximo capítulo da segunda parte, intitulado “O abrigo no professor”, narra um episódio na vida de Joana antes do casamento: a visita que fez ao professor. Ela o encontra abandonado pela esposa e, ao lembrar-se desta, percebe o quanto se identifica com ela: “Joana descobrira surpresa que não só então, mas talvez sempre, se sentira unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum” (p.129). No capítulo “...O Banho...”, que narra a visita de Joana durante a puberdade ao professor, na despedida, ela pensou: “A mulher – ou era engano? – a mulher olhou-a bem nos olhos, entendendo, entendendo”. Se pensarmos no triângulo professor, esposa e Joana, a ligação entre ambas se dá em função do sentimento pelo professor, mas se pensarmos também no triângulo Otávio, Joana e Lídia, Joana, esposa, ocupa agora a mesma posição da mulher do professor que o abandonou. Não é o sentimento que une Joana à ex-mulher do professor, mas “algo secreto e mau”, pois o sentimento de Lídia por Otávio não faz Joana sentir-se unida a esta mulher, pelo contrário, no capítulo “Lídia”, Joana se dá conta de sua diferença em relação à amante de seu marido: “De tarde pôde enfim observar Lídia e soube que estava tão longe dela como da mulher da voz” (p.158). Lídia,

a amante, se entrega inteiramente aos sentimentos por Otávio, desejando, no fundo de tudo, a “pequena família”, expressão que dá título a outro capítulo. Joana, diferentemente, incomoda-se por se sentir presa ao sentimento por Otávio:

Antes dele, estava sempre de mãos estendidas e quanto oh quanto não recebia de surpresa! De violenta surpresa, como um raio de doce surpresa, como uma chuva de pequenas luzes... Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que derretessem. E fustigando-se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe... acabou! Agora – só mais tarde, de novo a bandeja de cubinhos de gelo e você diante dela fascinada, vendo os pingos d’água já escorrerem. (LISPECTOR, 1997, p. 123).

A imagem dos cubos de gelo derretendo enquanto a personagem não decide engoli-los alude aos minutos que são dela, mas ela os sente passar com o pensamento fixo em Otávio. A narradora informa que quando ele vinha, “ela repousava enfim, com um suspiro, pesadamente. Mas não queria repousar! – O sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula”. Por esta imagem, a sensação de estar presa parece ainda mais forte.

No capítulo “Lídia”, Joana vai ao encontro da amante do marido, após receber o bilhete convidando-a. É quando pode observá-la e descrevê-la: “Que mulher bela. Os lábios cheios mas pacíficos, sem estremecimentos, como de alguém que não tem receio do prazer, que o recebe sem remorsos” (p.158). Esta passagem nos remete ao diálogo que Joana, na puberdade, manteve com o professor. Ele lhe ensinara que na busca de prazer

está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quiser. Compreende? (LISPECTOR, 1997, p.62-3).

Joana respondeu que “sim”. A complexidade da vida humana assim resumida está presente na busca de prazer, nos medos e insatisfações das personagens do romance, condicionadas pela existência de Joana. Na passagem da infância para a adolescência, o professor perguntara a Joana: “Qual é a coisa que você mais gosta?”. A resposta foi: “É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo... Não sei... Não sei, quase dói. É tudo... é tudo” (p. 64). Joana-adulta, pensando sobre seus desejos, reconhece: “Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez” (p. 94).

Benedito Nunes (1989, p. 24) considera como um dos aspectos fundamentais deste romance o caráter inacabado da narrativa. Sobre o último capítulo da obra observa que renasce “a inquietação da liberdade e a promessa de uma vida plena”. Para o crítico, “continua, pois, nessa viagem, que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça, a errância da personagem. O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista”.

Joana é uma protagonista que tem olhos e ouvidos atentos, é alguém para quem cada momento feliz e infeliz da vida tem importância, desde que nele se sinta que vive, mas não serve como experiência. *Perto do coração selvagem* parece ser esse estado, a busca dele, a luta para alcançá-lo constantemente, afinal, dissera Joana ao professor no capítulo “...O Banho...”: “– Mau é não viver”, e sem deixar que ele se confundisse ao indagá-la se isso significava morrer, respondeu: “– Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau” (p. 63-64). Observa-se o esforço de Joana para não se deixar aprisionar pelo sentimento que tem por Otávio, pelas convenções sociais, pelo conformismo, pela palavra, ao buscar narrar o vivido. Para isso, busca compor o romance próxima do que escreveu Kandinsky a respeito dos pintores modernos terem buscado na aproximação com a música, a mais imaterial de todas as artes, um modo de exprimir com seus próprios meios sem que a imitação fosse um fim em si mesmo.

Há uma pergunta de Joana presente no capítulo “O abrigo no professor” que merece ser retomada ao final desse texto: “Onde se guarda a música enquanto não soa?”. A resposta da protagonista é: “que façam harpa de meus nervos quando eu morrer”. Entendemos que caberá ao leitor fazer tocar a música do romance quando Joana finalizar sua narrativa. Foi o que tentamos fazer!

Referências

- CANDÉ, Roland. *História universal da música*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira. (Ensaios e estudos – 1940-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos/Clarice Lispector*. [Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo]. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (1ª ed. A Noite, 1943).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O espírito e o olho: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NUNES, Benedito. “Nota filológica”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* (Edição crítica). 2 ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- WISNIK, José Miguel Soares. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.