



Gêneros em convulsão: perspectivas do *Künstlerroman* de autoria feminina na obra de Clarice Lispector.

Kim Tiveron da Costa¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo fazer uma aproximação da obra ficcional de Clarice Lispector com o gênero literário *Künstlerroman*, mais precisamente, com o *Künstlerroman* de autoria feminina, conceituado nos termos dos estudos de *gender* e tido como categoria a parte. Para tanto, serão discutidas as definições de *Künstlerroman*, comparadas com elementos do *Künstlerroman* de autoria feminina, bem como estratégias de problematização e questionamento de normas literárias típicas ao referido gênero, como por exemplo a ficção poetológica, enquanto síntese dos conceitos de metaficção e autoreflexão. Por fim, tal contexto teórico, com auxílio da fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, será aplicado numa breve análise do seu romance de estréia, *Perto do coração selvagem* (1944).

Palavras-chave: *Künstlerroman*, Clarice Lispector, autoria feminina, ficção poetológica, *gender*.

Abstract: This paper aims to approach the fictional work of Clarice Lispector within the frame of the *Künstlerroman* genre, more specifically, from the female authored *Künstlerroman*, which is conceived within gender studies and considered as an autonomous category. To do so, the concepts of the *Künstlerroman* will be stressed, in comparison with the elements of the female authored *Künstlerroman*, as well as the typical strategies of this genre to problematize and put into question literary patterns, by means of poetological fiction as a synthesis of metafictional and self-reflexive concepts. Finally, with the aid of critical essays on Clarice Lispector's work, this theoretical context will be applied on a brief analysis of her first novel, *Perto do coração selvagem* (1944).

Keywords: *Künstlerroman*, Clarice Lispector, female authorship, poetological fiction, *gender*.

Artigo recebido em: 14/11

Artigo aprovado em: 15/12

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Eberhard Karls Universität Tübingen. Colaborador científico na cadeira de filologia românica (ciências literárias) do Romanisches Seminar na Eberhard Karls Universität Tübingen. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6161915568706429>. Email: kim.tiveron-da-costa@uni-tuebingen.de



Ao se observar aspectos centrais da obra ficcional de Clarice Lispector, com base em apontamentos encontrados na fortuna crítica da escritora, pode-se notar claramente a identificação dos mesmos com as características salientadas nas definições do *Künstlerroman*², de modo que grande parte da produção romanesca de Lispector possibilita uma análise pautada nos conceitos referentes ao gênero supracitado. Entretanto, é imprescindível advertir para o fato de que os equivalentes a *Künstlerromane* compreendidos na obra de Lispector fazem parte de uma outra categoria, a saber, os *Künstlerromane* de autoria feminina, conceituados a partir dos estudos de *gender* e da crítica literária feminista. Não só para justificar a aproximação da obra ficcional de Lispector com o *Künstlerroman*, como também para distinguir entre as categorias de tal gênero literário aqui mencionadas, se faz mister entrar em matéria de definição de conceitos.

O estudo que dá início as investigações sobre o *Künstlerroman*, o qual virá a servir de base teórica para todo o debate consequente, é a dissertação de doutorado de Herbert Marcuse, intitulada *Der deutsche Künstlerroman* (1922). Para Marcuse, “o *Künstlerroman* advém da cisão entre a arte e a vida, quando o artista não mais encontra realização nos modos de vida ambientes e desperta para a autoconsciência” (MARCUSE, 1978, p. 12). Logo, ainda de acordo com Marcuse, “o artista vivencia o áspero contraste no qual se encontram apartados idéia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto” (IBIDEM, p. 16). Com isso, pode-se afirmar que os artistas representados nos *Künstlerromane* sejam existências fragmentárias, divididas, assoladas constantemente pela angústia de vislumbrar as possibilidades abertas pela sensibilidade criativa, e todavia confrontados por um cotidiano carente de idéias, o qual constitui uma realidade estéril.

Este traço do ser dividido que não raro cabe ao personagem do artista representado na *Künstlerliteratur* é abordado por Maurice Beebe (1964), num sobre o *Künstlerroman*

² Do alemão *Künstler*: artista, e *Roman*: romance, tradução em língua portuguesa: romance de artista.



situado na anglística. Sobre a dualidade do personagem artista o referido autor faz a seguinte nota:

Mas um pressuposto básico no romance de artista é que o homem criativo é um ser dividido, homem e artista, um personagem histórico que serve meramente como meio para a manifestação própria do espírito criativo. O homem é um ser humano com apetites e desejos normais, para quem a vida é essencialmente o processo de caminhar para a morte. O artista é um espírito livre e desprendido, o qual olha para o homem de uma distância superior e está mais preocupado em transcender a vida por meio de desempenho criativo do que com o consumo desta. O homem deve consumir-se, mas o espírito artístico se salva ao tornar-se uno com sua obra e assim escapar às amarras do tempo. (BEEBE, 1964, p. 6-7)³

Neste trecho se pode observar o conflito entre duas personalidades antagonicas encerradas num só indivíduo, quais sejam, o passivo e sentimentalmente parco modo de vida do cidadão comum, e o espírito libertário, explosivo e expansivo do artista. Numa constelação assim configurada, o primeiro tipo estaria em conformidade com os preceitos sociais e, portanto, sujeito a elas, enquanto o segundo tipo desprezaria as mesmas em favor de uma maior liberdade espiritual, a ser alcançada por intermédio do desenvolvimento e criação artística. Dada a grande dificuldade de conciliar ambas as posturas frente a existência, uma vez que a unidade do ser há muito foi perdida, a personagem artista tende a enveredar pelos caminhos que a levam ao desenvolvimento de suas disposições artísticas.

Em relação ao exposto acima pode-se incluir o que diz Roberta Seret (1992) em sua análise do *Künstlerroman* e da representação do processo de formação do jovem artista nele contida: “Ele procura desenvolver um senso de identidade que será satisfeito por um comprometimento consciente com a arte. Influências externas como família, religião e país são rejeitados, em todo caso as rejeições são substituídas por outra coisa” (SERET, 1992, p.1). Estas influências externas das quais fala Seret podem ser associadas a papéis sociais determinados, segundo os quais ao homem caberia a função de provedor e chefe de família, à mulher atribuições de dona de casa, esposa, entre outras. Ao renegá-los, a personagem

³ Todas as traduções da língua alemã para a língua portuguesa são do autor do artigo. Todas as traduções da língua inglesa para a língua portuguesa são do autor do artigo, exceto a feita por Campello (2003).



artista os substitui por mundos e realidades paralelas, urdidos por meio de matéria artística e seu instrumental, sendo este, no caso, a linguagem literária.

Os problemas inerentes a uma tal linguagem e formas de expressão artística se tornam objeto de debate nos *Künstlerromane*, justamente porque as contradições destas são nele catalisadas. À problemática relativa a linguagem literária no *Künstlerroman* Meuthen (2001) faz a seguinte referência:

A realidade representada se vê superada na experiência estética pela realidade da representação. Disso resulta a problemática peculiar da obra de arte linguística: a ficção (operada com signos arbitrários) prescinde do ancoramento na realidade exterior, do começo ao fim ela é suspeita de mentir, ela é pressionada a explicar-se, tendo que justificar a si mesma. O *Künstlerroman* expõe o problema. Ele é linguagem artística sobre arte: linguagem, que se fragmenta, que se distancia de si mesma, para fazer uma “imagem” da própria natureza. Os paradoxos elementos estruturais refletem a contradição interna (a insanidade) de uma forma de linguagem, na qual representação e representado se refletem mutuamente, criando assim a ironica tensão que Lukács descreve como “constituente formal” do gênero.(MEUTHEN, 2001, p. 5-6)

Com base na colocação de Meuthen (2001) pode-se inferir que os *Künstlerromane*, no ato de retratar a história de um artista, evidenciam a tensão entre o sujeito e a linguagem, entre a realidade ficcional, poética, erigida por meio dos códigos disponibilizados pela mesma linguagem, e a realidade empírica, que lhe serve de modelo. Tais aspectos sugerem os traços marcadamente autoreflexivos e metaficcionalistas característicos do *Künstlerroman*.

Os elementos supracitados são mais bem estudados em referência ao *Künstlerroman* por Wiele. Em seu estudo o autor apresenta o termo ficção poetológica, o qual englobaria em si os conceitos de autoreflexão e metaficção (WIELE, 2010, p. 62). Assim, uma narrativa com rasgos de ficção poetológica trata do próprio ato narrativo e tem um escritor/poeta como centro da ação ou mesmo como narrador (IBIDEM, p 66). Com isso, os artifícios da criação artística são revelados, o processo narrativo é desmascarado em seu próprio cerne enquanto ato ficcional, de modo a provocar um rompimento da ilusão nele elaborada. Como meios para estes fins Wiele (2010) destaca, entre outros, a ironia (IBIDEM, p. 34-42), a partir da qual o que se quer dizer realmente é o contrário do que foi



dito, revelando assim a inverdade da afirmação, e estilos modernos como o monólogo interior (IBIDEM, p. 67). Partindo destas considerações é possível afirmar que ficções poéticas são não somente o resultado da crise das formas de narrar tradicionais, mas também o testemunho de seu ocaso, em razão do qual a literatura adota um movimento autodestrutivo com o fim de renascer sob formas modernas daí consequentes.

Para concluir a apresentação dos conceitos tradicionais de *Künstlerroman*, vale acrescentar a seguinte definição do dicionarista francês Jacques Demougin (1992), a qual funciona como síntese de alguns dos conteúdos suprarreferidos, expandindo-os:

Igualmente, o romance de artista desfaz-se hoje pela duplicação da obra por ela mesma ou pela substituição dos paradoxos do empreendimento escritural indo até o registro do absoluto da vocação criadora (Butor). O romance de artista tem suas versões negativas ou suas anti-versões (Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*), desembocando assim em pastiche (Umberto Eco, *Diário Mínimo*). Convida, ainda, a ler todo romance como uma metáfora da situação do artista – temas da doença ou da miséria, temas da palavra ou das conversas, identificados ao da escritura (Maurice Blanchot, Louis René des forêts). Assim, o romance de artista é, ao mesmo tempo, uma asserção dos poderes do romanesco e a notação de seu quase apagamento. (DEMOUGIN, 1992, p. 1399)⁴

Demougin aponta para disposições bastante singulares do *Künstlerroman* enquanto um gênero literário que se desfaz, que se plagia, que permite versões opostas a si mesmo, que reafirma sua força ao mesmo tempo em que testemunha a própria nulidade. Sendo assim, pode-se afirmar que o *Künstlerroman* é um gênero que, além disso, deixa de sê-lo.

Muitos das características centrais da obra de Lispector explorados pela fortuna crítica da autora podem ser relacionados aos conceitos de *Künstlerroman* acima explanados. Tanto que Solange Ribeiro de Oliveira, em seu estudo intitulado *Literatura e Artes Plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), considera duas obras de Lispector, a saber, *A paixão segundo G.H.* e *Água Viva*. Contudo, dada a diferença de enfoques, já que o estudo de Oliveira se centra mais na relação entre a literatura e outras

⁴ Tradução da língua francesa para a língua portuguesa feita por Nubia Jacques Hanciau, inédito. In: Campello, 2003.



artes representados em *Künstlerromane*, o estudo de Oliveira não será profundamente explorado, por se afastar do âmbito do presente artigo.

Ao referir sobre a escritura de Lispector, Benedito Nunes, num estudo que explora a linguagem da obra da escritora, faz a seguinte colocação:

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e compreender-se, as relações entre linguagem e realidade. (NUNES, 1989, p.145)

O juízo de Nunes sobre o processo de escrita de Lispector se coaduna com o postulado de Meuthen (2001) sobre as contradições e a problemática contidas na interação entre linguagem e realidade, bem como suas formas de representação, os quais são evidenciados no bojo temático e estrutural do *Künstlerroman*. Ainda, estão aí sugeridos alguns índices relativos a ficção poetológica, os quais aparecem mais explícitos num comentário posterior, no qual Nunes faz a seguinte afirmação:

A escritura de Clarice Lispector, com o seu autodilaceramento, conserva a força fatal e trágica de uma *hybris*. Mas até nisso há uma correspondência significativa entre o sentido latente da obra e o “estado geral do mundo”. Escrever como pensar tornou-se atividade problemática e problematizante. O que parece um descomedimento, sujeitando o escritor ao sentimento de fracasso, é a contingência do ato de escrever, que transgride as representações do mundo e os padrões correntes da linguagem. A literatura de ficção estranha a realidade de “fachada”⁵, e, à semelhança do pensamento filosófico, implica um questionamento extraordinário, fora da ordem e sobre o que não está dentro da ordem⁶. (NUNES, 1989, 154-155).

Ao cabo de seu comentário, Nunes refere a questões discutidas por Adorno num famoso artigo intitulado *Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. Neste artigo, Adorno postula que se o romance tenciona manter-se fiel à sua herança realista e dizer as coisas como realmente são, deve então prescindir de um realismo que, ao reproduzir a fachada, apenas o auxilia em suas operações ilusórias (ADORNO, 1974, p. 64). Aí se apontam os caminhos da narrativa moderna, que tende a romper com o efeito

⁵ T.W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman em Noten zur Literatur, Suhrkamp, p. 68. In: Nunes, 19.., p. 154.

⁶ T.W. Adorno, Standort des Erzählers..., cit., p. 64. In: Nunes, 19.., p. 155.



ilusório da ficção, desmascarando-a. Dos paradigmas de Adorno propostos no referido artigo também se utiliza Wiele (2010, p. 37) em seu estudo sobre a metaficção, elemento encerrado no termo ficção poetológica, aplicado a narrativas de artista, sendo assim, *Künstlerromane*, do século XX.

Sobre a ação nas obras ficcionais de Lispector, Nunes (1989) coloca que esta “se desenvolve na forma de uma errância” (NUNES, 1989, p. 152), sendo a de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, uma “viagem sem rumo certo” (IBIDEM, p. 152). Esta viagem, nos termos de Nunes mais bem uma errância, estabelece relação com os conceitos de Seret sobre o *Künstlerroman*, pois a autora coloca a viagem como um elemento estruturador de referido gênero, de modo que “a procura do artista por uma terra natal, a qual é encontrada finalmente na arte, não pode ser alcançada até que ele viaje pelos territórios do desenvolvimento espiritual, social e psicológico” (SERET, 1992, p. 1). A viagem enquanto errância será abordada mais adiante.

Vale ainda destacar outro aspecto levantado por Nunes que se relaciona com o conceito de Seret. Segundo o autor: “A busca que cabe nessa trajetória, e que define o estado de errância, se inicia por um rompimento com determinada ordem de circunstâncias – o meio familiar (*Perto do coração selvagem*)” (NUNES, 1989, p. 152). A determinada ordem de circunstâncias referida por Nunes equivale às influências externas com as quais rompe o personagem artista, sendo uma dessas precisamente a família, como sugere Seret (1992).

Outra estudiosa da obra de Lispector, Olga de Sá (1993) coloca questões que podem ser referidas a conceitos primevos do *Künstlerroman*, elaborados por Marcuse. Segundo a autora: “Clarice jamais gostou de dualismos: fundo/forma, corpo/alma, transcendência/imanência, matéria/espírito. Se usou essas palavras, se exprimiu essas dualidades, é porque elas dilaceram seu desejo de unidade e totalidade.” (SÁ, 1993, p. 255). Para Marcuse (1978), como se expôs acima, o *Künstlerroman* se faz precisamente nos



termos destas dualidades, como consequência da cisão entre arte e vida, da perda da unidade do ser. A partir destes dados se pode afirmar que, em sua literatura, Lispector buscou alcançar tal unidade e anular as mesmas dicotomias, com o auxílio de sua ontologia da palavra (SÁ, 1993, p. 255).

Uma vez elencados os pontos de contato entre conceitos do *Künstlerroman* e aspectos da obra de Lispector, demonstrados a partir de alguns estudos constituintes de sua fortuna crítica, é mister advertir para o fato de que a obra da escritora ultrapassa, subverte e ressignifica estas definições, afiliando-se portanto a uma outra categoria, a saber, o *Künstlerroman* de autoria feminina, conceituado nos termos dos estudos de *gender* feitos principalmente no âmbito da crítica literária feminista (CLF). À vista disso, serão apresentadas algumas noções que justificam tal afirmação, as quais deverão fundamentar-se a partir de uma breve análise de *Perto do coração selvagem*.

Num estudo intitulado *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* (2003), Eliane Campello faz a ligação entre *genre* e *gender*, cujo resultado é uma análise profunda de *Künstlerromane* urdidos por escritoras pautados nas experiência de uma artista, motivo que os difere de um cânone constituído por homens. Quando um *Künstlerroman* apresenta a narrativa sobre uma artista, os desafios ali expostos não se limitam ao modelo enfrentado pelo herói artista, mas a problemática ganha um ítem adicional relativo ao gênero – *gender* – da personagem, ao qual se aplicam conflitos específicos, tais como estereótipos femininos, normas sociais impostas a mulher, entre outros. A este respeito, Campello afirma que:

A triunfante jornada em direção auto-realização e ao sucesso independente no universo da arte não é uma trajetória facilmente alcançada pelas personagens femininas. Isso ocorre porque suas identidades na literatura têm, frequentemente, se moldado a partir de estereótipos da mulher, no desempenho de funções secundárias nos papéis de esposas amorosas, mães sacrificadas, virgens pudicas e prostitutas devassas. O *Künstlerroman* de autoria feminina questiona esses papéis preestabelecidos à mulher e à artista. (CAMPELLO, 2003, p. 16)



Assim, ao questionar preceitos sociais, o *Künstlerroman* de autoria feminina rompe com paradigmas e dá nova significação aos conceitos deste gênero literário. A cisão entre arte e vida ganha nova dimensão em consequência da imposição de normas à mulher e do conflito identitário daí resultando, bem como pelos preconceitos de gênero – *gender* – que podem ser suscitados em decorrência de sua intenção de fazer arte. Os elementos constituintes de uma ficção poetológica podem servir ao propósito de pôr à prova uma linguagem e modelos de narrativa elaborados no bojo de um cânone preponderantemente masculino, com a finalidade de alcançar uma linguagem e modos de expressão próprios e independentes. Tal rompimento com os modelos masculinos e o apelo por uma estética própria estão assim justificados na obra de Campello:

O dilema entre arte e vida duplica-se no conflito entre a mulher e a artista. Ele vem manifestado na estrutura, nas declarações explícitas das heroínas e nas imagens, enfatizando as barreiras sociais que a artista enfrenta, devido à ausência de uma mitologia feminina e de modelos que a escritora possa seguir sem se descaracterizar nos seus *Künstlerromane*. (p. 40-41)

O estudo de Campello é importante não só por dar enfoque a elementos do *Künstlerroman* de autoria feminina por muito tempo ignorados pela crítica literária, como também por evidenciar uma velada misoginia observada nos estudos precedentes, os quais contribuem para sedimentar a mulher em papéis secundários, como o faz Beebe, por exemplo, ao afirmar que “todo artista é um homem que precisa necessariamente recorrer a mulher para criar”⁷ (BEEBE, 1964, p. 313, *Apud* CAMPELLO, 2003, p. 40), reduzindo a mulher ao papel de musa, mero agente do gênio criador masculino. Ao combater preceitos reducionistas, o *Künstlerroman* de autoria ganha forte matiz afirmativo, como salienta Campello:

Romances mais recentes enfocam a coragem necessária para o desenvolvimento de uma artista independente e criativa, e algumas escritoras insistem que as mulheres devem reconhecer suas capacidades próprias e deixem de agir igual a vítimas, mesmo que continuem a ser vitimizadas. (CAMPELLO, 2003, p. 41)

⁷ Tradução da língua inglesa para a língua portuguesa feita por Campello, 2003.



O título do romance de estréia de Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), foi extraído de um trecho de *A portrait of the artist as a young man* (1916), de James Joyce, o qual aparece também como epígrafe. Segundo Beebe, este romance do escritor irlandês “seria o *Künstlerroman* em definitivo, com base no qual os *Künstlerromane* posteriores deveriam ser escritos” (BEEBE, 1964, p. 6). É evidente que, nesta colocação, Beebe desconsidera os *Künstlerromane* de autoria feminina, pois *Perto do coração selvagem* não só não é um arremedo de *A portrait of the artist as a young man*, como Joana tampouco é uma versão feminina de Stephen Dedalus, protagonista do romance irlandês, afinal, o sentido universalizante do modelo de artista masculino que o cânone tenta fazer prevalecer não tem validade se aplicados os conceitos da CLF e dos estudos de gênero para *Künstlerromane* de autoria feminina. Tanto Joana quanto Stephen Dedalus estariam, cada qual com a sua problemática, em pé de igualdade no universo artístico.

As inclinações artísticas de Joana manifestam-se já no início do romance, quando a infância da protagonista é retratada. De início, uma série de descrições com rasgos onomatopéicos, “A máquina do papai batia tac-tac...tac-tac-tac...o relógio acordou em tinden sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz.” (LISPECTOR, 1990, p. 19), desperta o leitor, com a finalidade de introduzi-lo ao universo da protagonista, por meio da maneira com que esta percebe, interpreta e verbaliza os estímulos que a rodeiam, representados com modernos recursos literários, observável no efeito sinestésico sugerido na continuação: “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.” (IBIDEM, p. 19). A maneira como Joana captura os objetos do real e os depura em linguagem artística fica cada vez mais evidente.

Numa das primeiras cenas, a protagonista sente a proximidade do “nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se



espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer” (LISPECTOR, 1990, p. 19), para depois apresentar ao pai dois poemetos que remetem a esta experiência. Os poemetos inventa são simples, à primeira vista, até comezinhos, como o intitulado “Eu e o sol”: “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”(IBIDEM, p.20). O pai, então, que não entendera os poemas da filha, pergunta como se faz uma poesia tão bonita (IBIDEM, p. 20), para a pronta resposta de Joana: “Não é difícil, é só ir dizendo”(IBIDEM, p. 21). Nesta resposta se pode notar a onipresença do poético no universo de Joana, pois a poesia emana das coisas e está na menina, que só vai dizendo para fixá-los em linguagem literária. Este trecho revela ponderações de estilo da própria Clarice, que, segundo se pode apreender do comentário de Nunes supracitado, tende a uma escrita imediata, que fluisse concomitantemente ao pensamento. Ao espelhar sua poética pessoal na personagem, Lispector dá ares autoreflexivos nos princípios da ficção poetológica analisada por Wiele (2010) em *Künstlerromane* do século XX. Não obstante, o intuito aí presente é o de encontrar uma voz original como escritora, fato que reforça a criatividade poética da artista, nos modos do *Künstlerroman* de autoria feminina. Ainda, por extensão, o poema *a priori* banal poderia ser um reflexo do estilo poético muito corrente na época, haja vista a poética de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Reflexo jocosos, efetivamente, pois quem o faz é uma personagem ainda na infância.

A arte desempenha papel fundamental na construção da identidade e do universo de Joana, com observa Berta Waldman, quando diz que em *Perto do coração selvagem* o modo de apreensão artística da realidade se faz a partir de um centro que é a consciência individual (WALDMAN, 1993, p. 35). Ao dar prosseguimento ao raciocínio, Waldman aponta que:

Graças a escolha desse centro, a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária e com ela a temática da existência. Ao lado desse tema, a linguagem, a arte e a morte são, em geral, os acionadores das digressões que retardam a narrativa, instâncias sempre retomadas com o intuito de atingir uma expressão à altura da percepção que a escritora tem do mundo. (IBIDEM, p. 35)



Nota-se aí a busca de Lispector, num jogo de espelhos com a personagem, em alcançar uma estética própria, desapegada de normas canônicas estabelecidas, de modo a contribuir para a construção literária da identidade da heroína artista.

Contudo, como referido acima a partir de Campello (2003), a trajetória da artista nos *Künstlerromane* de autoria feminina não é fácil. Assim, em *Perto do coração selvagem* vem à tona as tensões enfrentadas pela personagem num ambiente impositor. Neste cenário, o próprio anseio por liberdade, por transgredir os padrões opressores vigentes, pode se transformar em pontos de tensão, como observa Nunes (1993) em Joana: “Por um lado, sente-se capaz, “como um animal solto”, de transgredir todos os limites morais; mas, por outro, seus pendores anárquicos, que jamais se concretizam, refluem para a angústia da liberdade [...]” (NUNES, 1993, p. 20). Sem modelos nos quais se nortear, Joana tem que lançar-se sozinha na empreitada pela libertação, por galgar a própria autonomia, assumindo e experimentando os desafios impostos pela arte e pela vida, num embate para resignificar e pôr os códigos da linguagem literária a sua vontade, como acontece nos *Künstlerromane* de autoria feminina. Esta interação conflituosa de Joana é colocada por Nunes nos seguintes termos:

Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude, violenta mas impotente, leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário, que mais exigente se torna quanto mais se exerce, e que mais se exerce quanto mais se frustra a expressão em que a individualidade se realizaria [...]. (NUNES, 1993, p. 20-21)

Nunes ilustra suas colocações com o seguinte trecho: “Sinto a forma brilhante e húmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (LISPECTOR, 1990, p. 81). Apesar desta violência impotente, da vontade de conhecimento que se renova de maneira constante, porém com deficiência, insiste tenazmente no escrutínio de sua angústia criativa, no questionamento das formas de expressão e de sua própria existência e, se ainda não sabe o que dizer, embora sinta a forma inerente, é porque ainda não encontrou a adequação da linguagem à sua maneira de



perceber o mundo, não atingiu a unidade entre o próprio ser, o objeto e a representação. Esta busca se transforma então em matéria romanesca, enquanto uma “ontologia da palavra” (SÁ, 1993) é examinada à exaustão em monólogos interiores que, depois de esgotadas as formas narrativas, provoca uma suspensão do ato ilusório, desmascarando os artifícios da criação à maneira própria da ficção poetológica, como quando o narrador, ou mais precisamente a narradora, se pergunta: “Como terminar a história de Joana? Se pudesse colher e acrescentar o olhar que surpreendera em Lídia: ninguém te amará... Sim, terminar assim: apesar de ser das criaturas soltas e sozinhas no mundo, ninguém jamais pensou em dar alguma coisa a Joana” (LISPECTOR, 1990, p.192). Ao relevar na superfície do texto as dúvidas de como dar prosseguimento a história, ou mesmo de como terminá-la, a narradora revela os meandros da narrativa, dificultando ao leitor a suspensão da descrença, postulada por Coleridge.

A partir destas interrupções da narrativa, de um enredo e desfecho pouco definidos, Lispector rechaça com os modos literários tradicionais, e, por conseguinte, com o cânone masculino. A esse respeito, Peixoto coloca:

Como o criticismo feminista tem visto, enredos de narrativa tradicional rebaixam protagonistas femininas tão severamente quanto *scripts* sociais limitam as mulheres. Para resgatar Joana de um destino que mortificaria sua vocação artística, Lispector tem que resgatar Joana de enredos narrativos padronizados, nos quais um final feliz a faria subserviente a um homem. (PEIXOTO, 1994, p. 5)

Peixoto se vale então da sentença de DuPlessis, segundo a qual Lispector deve “desobedecer o romance” (PEIXOTO, 1994, p. 5, *Apud* DUPLESSIS, 1985, p. 200). Ao buscar uma voz original, sem cumprir exatamente com modelos literários canônicos, Lispector poupa sua personagem de um determinismo social que a subordinaria a um homem. Tal estratégia, com marcados rasgos de ficção poetológica, subscreve o romance de estréia de Lispector no corpus de *Künstlerromane* de autoria feminina.

Um dos pontos mais interessantes da trama de *Perto do coração selvagem*, do ponto de vista da CLF no tocando à questão de *gender*, é o casamento de Joana com Otávio. Com



isso se discute claramente o tópico dos preceitos sociais, do papel geralmente destinado à mulher na literatura, como por exemplo na qualidade de esposa dedicada. Tendo em vista o desenvolvimento de Joana como heroína artista, esta vê no marido um fator de ameaça a sua tão almejada liberdade: A culpa era dele, pensou friamente, 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, 1990, p. 122). O casamento surgia para a protagonista como entrave ao modo com que apreendia a realidade por um filtro artístico, erigido em pensamento e palavra, sugerido quando ela diz: “Porque de algum modo parecia-lhe estar traindo toda a sua vida passada com o casamento” (IBIDEM, p. 127). O matrimônio malogra, assim como a submissão a padrões sociais é frustrado pelas ânsias pessoais da libertária mulher artista. Assim se refere Peixoto a trajetória de Joana:

À maneira de um *Künstlerroman*, este romance registra em sua estrutura peculiar o desenvolvimento que Lispector imagina para uma artista. A protagonista, Joana, da infância até tornar-se jovem mulher, vai tateando seu caminho através da criação literária, concebida como expressão desafogada de três faculdades que ela possui num determinado grau: sentir, pensar e dizer. Esta é a estória de uma vocação feroz, que Joana só vem a reconhecer lentamente, estória dos obstáculos que se encontram nos papéis sociais que uma jovem mulher deve assumir e na própria necessidade oscilante de se conformar a eles. Seja como filha dedicada, esposa, mãe ou amante, uma subserviência asfixiante ameaça amolecer e soterrar o potencial artístico de Joana. Ela considera ou entra em cada um desses papéis, e, por uma combinação de felizes acidentes e independência desabusada, descarta todos eles. (PEIXOTO, 1994, p. 2)

Em vista das observações de Peixoto (1994) supracitadas, Joana liberta-se dos homens aos quais tentou unir-se (Otávio, o Professor, o Amante), e empreende uma viagem rumo ao próprio interior. Após tanta errância, como referida por Nunes, Joana está pronta para fazer sua viagem libertária, mas não nos moldes colocados por Seret, mas em direção à auto descoberta, à própria identidade, reiterando a força do feminino. Num dos trechos finais, refere ironicamente a estereótipos da mulher, deslindando os preconceitos em relação ao *gender*: “Talvez tivesse alguma vez modificado com sua força selvagem o ar ao seu redor e ninguém nunca o perceberia, talvez tivesse inventado com sua respiração uma nova matéria e não o sabia, apenas sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender” (LISPECTOR, 1990, p. 223).



Neste trecho pode-se perceber, além da ironia quanto à inferioridade intelectual da mulher, uma alusão à menor visibilidade da heroína artista, a qual pode alterar coisas sem que alguém perceba. Num excerto seguinte, contudo, faz verdadeira elegia ao gênio artístico e criador da mulher:

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 o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os não 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, a um gesto meu minhas vagas levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu ser forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser será fatal e inteiro! (IBIDEM, p. 224)

O trecho acima ressoa como um grito afirmativo do eu feminino e ao poder de criação da artista, revelando coragem e força para romper com quaisquer barreiras sociais e estéticas que atuam como agentes repressores na busca da heroína artista por modos de expressão originais, pela construção de uma identidade depurada dos “não” ainda arraigados no interior da personagem. Há também um chamado à luta para a mulher, seja ela artista ou não, menção seguida pela potente imagem de vagas que se levantam a um gesto e afogam a dúvida, arte da palavra que flui inconsciente, pois livre de qualquer arbítrio, de qualquer normatividade.

Em suma, a obra ficcional de Lispector constitui importante contribuição no desenvolvimento do eu feminino a partir da formação de uma heroína artista, de modo que boa parte da produção da escritora, como se provou a partir de *Perto do coração selvagem*, pode ser lida nas perspectivas do *Künstlerroman* de autoria feminina, conceituado a partir das contribuições dos estudos de *gender*. Ao questionar padrões, tanto sociais quanto estéticos, e pôr à prova um cânone predominantemente masculino, Lispector subverte e redefine valores, convulsionando tanto *genre* quanto *gender*, precisamente à sua maneira.



Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 61-72.

BEEBE, Maurice. *Ivory towers and sacred founts: the artist as hero from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: A poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire des littératures française et étrangères*. Paris: Larousse, 1992.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Alves Ed., 1990.

MARCUSE, Herbert. *Der Deutsche Künstlerroman*. In: *Herbert Marcuse. Schriften. Band I.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

MEUTHEN, Erich. *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.



PEIXOTO, Marta. *Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SERET, Roberta. *Voyage into creativity: the modern Künstlerroman*. New York: Lang, 1992.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector a paixão segundo C.L.* São Paulo: Ed. Escuta, 1993.

WIELE, Jan. *Poetologische Fiktion: die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2010.