



A música em *Perto do coração selvagem*: transcendência e identidade judaica na obra de Clarice Lispector

The Music in *Perto do coração selvagem*: Transcendence and Jewish Identity in the Work of Clarice Lispector

Katya Queiroz Alencar*

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) | Montes Claros, Brasil
katyauni@hotmail.com

Osmar Pereira Oliva**

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) | Montes Claros, Brasil
osmar.oliva@unimontes.br

Resumo: Este artigo analisa o papel simbólico da música no romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, destacando sua função como elemento existencial e transcendental, vinculado à identidade cultural judaica. Investiga-se como a música ultrapassa a questão estética para refletir sobre pertencimento e redenção, articulando-se com a espiritualidade judaica e a interioridade emocional das personagens, sobretudo da protagonista Joana. A narrativa estrutura-se por uma “melopoética”, na qual ritmo, repetição e silêncio moldam a forma em temas universais como exílio, memória e pertencimento. O romance dialoga com a música como metáfora de transcendência e de resistência cultural. Com abordagem bibliográfica e analítico-comparativa, este estudo fundamenta-se em teóricos como Berta Waldman e pensadores da tradição judaica como Saadia Gaon e Gaon de Vilna. Conclui-se que Lispector utiliza a música como recurso narrativo e como uma forma de explorar a subjetividade e as epifanias da personagem principal, conectando-a a questões existenciais e interculturais.

Palavras-chave: Identidade judaica. Música. Clarice Lispector.

Abstract: This article examines the symbolic role of music in Clarice Lispector's novel *Perto do coração selvagem*, emphasizing its function as an existential and transcendental element tied to Jewish cultural identity. The study investigates how music transcends the aesthetic to reflect on themes of belonging and redemption, intertwining with Jewish spirituality and the emotional interiority of the characters, particularly the protagonist Joana. The narrative is structured through a

* Doutora em Letras: Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Professora da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES).

** Doutor em Letras: Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professor da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES).



“melopoetics”, in which rhythm, repetition, and silences shape its form, addressing universal themes such as exile, memory, and belonging. The work engages in intercultural dialogue, positioning music as a metaphor for transcendence and cultural resistance. Employing a bibliographic and comparative-analytical approach, the analysis is grounded in the works of scholars like Berta Waldman and Jewish thinkers such as Saadia Gaon and the Gaon of Vilna. The study concludes that Lispector employs music not merely as a narrative device but as a means to explore subjectivity and the protagonist’s epiphanies, connecting these to broader existential and intercultural questions.

Keywords: Jewish cultural identity. Music. Clarice Lispector.

Introdução:

“No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida [...] que transformo essa impressão em certeza de solidão física.”¹ A declaração de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* (1944), ecoa a condição das personagens que compõem a tríade escrita no contexto da Segunda Guerra Mundial: Joana, Virgínia de *O lustre* (1946) e Lucrécia de *A cidade sitiada* (1949). Solitárias, enlutadas e à margem das engrenagens sociais do Brasil pós-guerra, essas mulheres personificam um silêncio paradoxal – buscado como refúgio, mas aprisionador em sua solidão –, que as confina em deslocamentos perpétuos, geográficos e existenciais. A angústia desse isolamento materializa-se no “grito”² de Joana, que imagina sua voz ecoando “igual e indiferente das paredes da terra”, imagem que sintetiza a desarmonia entre subjetividade e mundo e faz ressoar a experiência coletiva do exílio judaico.

Apesar de publicados em um contexto de reconstrução global, esses romances permanecem pouco explorados pela crítica, embora sua urgência contemporânea resida na musicalidade estrutural da prosa – ritmos, repetições e pausas – que traduzem, por meio de uma melopeia³ silenciosa, temas como a memória truncada e a resistência cultural. A música, aqui, não é mera metáfora, mas técnica narrativa: ela encarna a dissonância entre o deslocamento individual e a busca coletiva por pertencimento, ecoando a transcendência e a diáspora inerentes à identidade judaica.

¹ Lispector, 2002, p. 36.

² Citação de *Perto do coração selvagem* “Se desse um grito – imagino já sem lucidez – minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra” (Lispector, 2002, p. 36).

³ A melopeia é, na sua origem grega *melopoia*, composição de cantos líricos e a arte de musicar a poesia, qualquer melodia recitada ou cantada em ritmo calmo e monótono; remete ao mundo criativo dos sons no texto poético.



Assim, a sonoridade textual torna-se linguagem de resistência, atualizando diálogos sobre identidade e exílio no século XXI.

As três narrativas exploram a solidão, a morte e as relações familiares em decadênciam, revelando o desajuste psicológico de personagens que personificam o empobrecimento das experiências humanas. Em *O lustre*, por exemplo, a narradora destaca: “[...] e em vão Virgínia buscava na sua imobilidade a linha familiar [...]”.⁴ Nesse cenário, a linguagem e o pensamento surgem como últimos recursos de sobrevivência; quando falham, a morte emerge como escape da existência – silêncio final que ecoa a fragilidade de uma identidade em crise, mas também a resiliência de quem busca, na melopeia da palavra, um ritmo próprio de existir.

A desterritorialização e as desagregações pátrias e familiares são centrais nesses romances. Em *A cidade sitiada*, Lucrécia Neves vive isolada em São Geraldo, onde um inventário de pequenas coisas – bibelôs, formigas, ratos – evoca lembranças materializadas em fragmentos do cotidiano. Em *O lustre*, o espaço da casa é reconstruído pela memória, revelando distanciamentos familiares e uma infância ignorada, enquanto Virgínia mergulha em êxtase, cantando cantigas que, como “bolhas de sabão”, simbolizam fugacidade e beleza efêmera.

Em *Perto do coração selvagem*, a música transcende a função estética para se tornar eixo estruturante de subjetividade e de espiritualidade. Embora não explicitamente mencionada, a herança judaica de Lispector emerge em símbolos que refletem a experiência diaspórica e a busca por pertencimento. A música articula questões existenciais e conecta-se à espiritualidade judaica, reinterpretando conceitos como *shirá* (canto interior) e *zimrá* (expressão ritualística) como metáforas literárias. Essa transcendência sonora não apenas imita a inquietude das personagens, mas traduz a busca por um pertencimento que escapa às fronteiras físicas, ligando-se à tradição judaica do exílio como espaço de reinvenção identitária.

Este artigo investiga como a música, em *Perto do coração selvagem*, configura-se como meio de reflexão sobre pertencimento e redenção, articulando-se à espiritualidade judaica e à interioridade emocional das personagens. Para isso, baseia-se nas críticas de Berta Waldman (1993), que analisa a relação entre literatura, música e espiritualidade em Lispector; nas reflexões de Saadia ben Joseph Gaon (*Emunot Vedeot*, 1948), que trata a música como harmonia divina; e nos comentários do Rabino Eliyahu Gaon de Vilna (analisados por Eliyahu Stern, 2013), que vê a música como ferramenta para decifrar mistérios da Torá.

A abordagem integra literatura comparada, análise estrutural e estudos culturais, que ampliam a compreensão do texto literário em diálogo com outras artes. Como adverte Solange Ribeiro, em *Literatura e música* (2002), não bastam referências isoladas para

⁴ Lispector, 1982, p. 13.



justificar essas aproximações, sendo necessário considerar a acumulação de ritmos, imagens, modulações de sentido e associações múltiplas.⁵ Ainda assim, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2007), defende que “a literatura resiste a definições fixas, pois seu poder reside justamente na capacidade de ser reinterpretada e reimaginada a cada leitura”.⁶ Para ele, embora os elementos estruturais sejam relevantes, a literatura mantém uma abertura radical à pluralidade de sentidos, transcendendo até mesmo as intenções do autor. Ao unir ferramentas teóricas e religiosas, o estudo busca demonstrar como Lispector reinterpreta a tradição judaica, revelando uma linguagem universal de resistência – um convite à ressignificação da arte como espaço de transcendência e diálogo.

Música como fenômeno universal: reflexões filosóficas e estéticas

A música, como linguagem universal, transcende fronteiras culturais e temporais, configurando-se como um fenômeno complexo que se articula em múltiplas dimensões – filosófica, espiritual e literária. Sua capacidade de expressar emoções e estados interiores do ser sem a mediação da linguagem verbal é destacada por Arthur Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação* (2015), em que ele a define como “a linguagem do sentimento e da paixão”, assim como as palavras são a linguagem da razão.⁷ Segundo o filósofo, a música tem o poder de transmitir sentimentos que vão além da razão, tocando as profundezas do ser humano e estabelecendo uma conexão direta entre o sensível e o espiritual.

Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (2007), complementa essa visão ao estabelecer a música como a arte primordial do impulso dionisíaco, ligada à embriaguez extática e à dissolução das fronteiras individuais. Ele contrasta a música (dionisíaca) com as artes plásticas e narrativas (apolíneas), que se baseiam na forma e na racionalidade. A música, por sua natureza não representativa, permite uma conexão direta com o “Uno primordial”, transcendendo o *principium individuationis* (princípio de individuação) e fundindo o indivíduo com o coletivo. Desse modo, a música para esse filósofo dissolve as barreiras entre o eu e o outro, propiciando uma experiência estética que transcende a individualidade: “A música [...] é a expressão imediata da vontade dionisíaca, que rompe com o mundo das aparências e mergulha no cerne da existência”.⁸

Essa visão encontra ressonância na filosofia de Mikhail Bakhtin, que, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), introduz o conceito de polifonia a partir da análise dos romances de Dostoiévski. Segundo Bakhtin, há no texto literário a coexistência de

⁵ Ribeiro, 2002, p. 43.

⁶ Compagnon, 2007, p. 22.

⁷ Schopenhauer, 2015, p. 300.

⁸ Nietzsche, 2007, p. 40-45.



múltiplas vozes que dialogam sem subordinação a uma única perspectiva autoritária: “Dostoiévski criou o romance polifônico, onde a voz do herói soa como a voz do próprio autor, em pé de igualdade”.⁹ No contexto musical, essa pluralidade de vozes remete ao potencial da música de expressar uma multiplicidade de sentimentos e dimensões da experiência humana, ao passo que, na literatura, a estruturação do texto pode também se equiparar à organização composicional musical, constituindo o que Solange Ribeiro, chama de melopoética estrutural.¹⁰ Para Ribeiro, há uma distinção entre a análise literária temática da música e a abordagem que ela define como melopoética estrutural. Enquanto o estudo temático concentra-se no significado da música como símbolo, a melopoética estrutural investiga como a influência musical molda a própria forma do texto, tornando-se inseparável de sua expressão literária.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy, em sua obra *À l'écoute (Audição)* (2002), discute a música como uma forma de “escuta” que revela a essência do ser. Ele argumenta que a música não é apenas um som organizado, mas uma experiência que nos conecta ao mundo e ao outro. Para Nancy, a música é uma manifestação do “sentido” que transcende a linguagem verbal, tocando diretamente a sensibilidade e a espiritualidade.¹¹

Martin Buber, em *Eu e Tu* (2003), vê a música como parte de um diálogo autêntico, no qual a experiência do sagrado se revela na relação entre o eu e o outro. Romano Guardini, em *O espírito da liturgia* (2011), também reforça essa noção ao afirmar que “a música litúrgica não é mero ornamento, mas uma forma singular de expressar a dimensão transcendente do ser”,¹² destacando a música como um veículo para a expressão espiritual e a elevação do ser humano.

Na tradição judaica, a música assume uma importância fundamental como meio de comunicação com o divino. Como observa Philip Bohlman (2008), a música judaica historicamente atua como um veículo de memória coletiva e de espiritualidade, sustentando a continuidade identitária em contextos de diáspora e modernidade.¹³

Schopenhauer, Nietzsche, Bakhtin e Buber e estudiosos da cultura judaica como Bohlman reforçam essa visão, situando a música como fenômeno multifacetado que une filosofia, espiritualidade e arte, permitindo acesso a dimensões transcendentais da existência humana.

Música e cultura judaica: transcendência, sacralidade e identidade

⁹ Bakhtin, 2010, p. 45.

¹⁰ Ribeiro, 2002, p.116.

¹¹ Nancy, 2002, p. 84.

¹² Guardini, 2011, p. 103.

¹³ Bohlman, 2008, prólogo, p. xxvi-xxxiii.



Nas narrativas bíblicas, a música é vista como um meio de conectar o humano ao sagrado, sendo utilizada tanto para inspirar a profecia quanto como resultado dela. A música era uma das principais funções desempenhadas nos templos por descendentes da Tribo de Levi, utilizando como instrumentos a harpa, o salterio, o címbalo, a flauta e a trombeta.

Após a destruição do Templo de Jerusalém, a música sofreu um declínio, mas foi preservada nas igrejas medievais europeias, que herdaram as melodias dos levitas. Essas tradições musicais foram transmitidas ao longo dos séculos, influenciando tanto a liturgia judaica quanto a cristã. Há dois tipos e valores de música em hebraico: *shirá* e *zimrá*, que podem ser assim diferenciadas:

Shirá vem da palavra *sharshéret*, que significa corrente, pois a música é como um elo de uma corrente que liga o interior com o exterior. *Zimrá*, por outro lado, descreve o lado exterior ou superficial das coisas. *Zimrá* vem da palavra *zemirá*, que significa cortar ou aparar. O rei David¹⁴ foi castigado porque enfatizou a exterioridade estética das palavras da Torá em vez de seu significado interno. Essa distinção ilustra a profundidade com que a música é tratada no judaísmo, não como mero entretenimento, mas como uma linguagem da alma e uma forma de comunicação direta com o divino.¹⁵

Saadia Gaon (século X) e o Gaon de Vilna (século XVIII) destacaram a relevância da música tanto na experiência espiritual quanto no desenvolvimento intelectual. Para Saadia Gaon,¹⁶ a música transcende o entendimento racional, funcionando como um canal direto entre o homem e o divino. Ele argumenta que “as harmonias e melodias não são meramente adornos da alma, mas instrumentos que nos permitem compreender a ordem cósmica e o propósito divino”.¹⁷ Assim, a música não apenas acompanha a oração, mas intensifica sua eficácia, elevando o espírito e aprofundando a conexão com Deus.

¹⁴ O Talmud (TB *Sotá*, 35a) relata que o rei David foi punido quando trouxe a Arca da Aliança para Jerusalém, porque se referiu às palavras da Torá como “*zemirót*” [plural de *zimrá*]. Trecho retirado do artigo “O valor da música no Judaísmo”. Disponível em: <https://blog.sefer.com.br/o-valor-da-musica-no-judaismo/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

¹⁵ Informação disponível em: <https://blog.sefer.com.br/o-valor-da-musica-no-judaismo/>, cuja fonte é *Santidade & Natureza*, do Rabino Ury Cherki, Séfer, 2022. Acesso em: 11 fev. 2025.

¹⁶ Gaon, 1948, p. 18.

¹⁷ Gaon, 1948, p. 22.



O Gaon de Vilna, por sua vez, defende a música sob um prisma que concilia a razão e a espiritualidade. Em seus comentários sobre a Torá,¹⁸ ele a descreve como uma ponte entre intelecto e emoção, capaz de revelar os mistérios da Criação. Para Vilna, “a música, quando estudada corretamente, reflete a harmonia do universo e os padrões matemáticos que sustentam a existência”.¹⁹ Diferente das abordagens que enfatizam o aspecto emocional da música, como no movimento hassídico, Vilna defende uma compreensão disciplinada desse campo, destacando sua estrutura matemática como chave para a interpretação da Torá.

Ao interpretar os comentários de Vilna, Eliyahu Stern em *The Genius: Elijah of Vilna and the Making of Modern Judaism* (2013), aprofunda essa visão ao ressaltar que Vilna considerava a música uma ciência rigorosa, refletindo a lógica divina. Segundo Stern “o Gaon de Vilna via a música como um meio de decifrar os mistérios da Torá, pois sua natureza matemática e harmônica revelava a coerência da criação”.²⁰ Para Stern, Vilna enfatizava em seus comentários a função pedagógica da música, destacando sua utilidade na memorização e assimilação do conhecimento religioso. Como aponta esse estudo, “suas estruturas rítmicas permitiam uma retenção mais eficaz dos ensinamentos, reforçando a conexão entre som e intelecto”.²¹

Desse forma, tanto Saadia Gaon quanto o Gaon de Vilna e Eliyahu Stern reconhecem a música como algo muito além do mero deleite estético. Para Gaon, ela era um veículo direto para a experiência divina, enquanto Vilna e Stern a entendiam como essencial para compreender a Torá e a ordem cósmica. Embora as perspectivas fossem distintas, eles destacaram como a música no pensamento judaico pode ser, simultaneamente, transcendental e intelectual, integrando emoção e razão no caminho do conhecimento e da fé.

A música religiosa no judaísmo se manifesta de diversas formas, como orações cantadas, hinos litúrgicos e melodias tradicionais que acompanham festividades e celebrações. O conceito de *zimrá*, que remete à música como prática ritualística e comunitária, desempenha um papel central nessa cultura. Nesse contexto, o elemento da musicalidade não é apenas uma experiência individual, mas uma vivência compartilhada, em que a coletividade se une em cânticos de louvor e adoração. O canto coletivo, especialmente durante os serviços religiosos, cria um espaço de pertencimento, reforçando os laços comunitários e a continuidade da tradição. A música torna-se, portanto, um meio de perpetuar a memória cultural e religiosa, transmitindo valores que moldam a identidade do povo judeu. Nesse sentido, destaca-

¹⁸ Vilna, 1999, p. 45.

¹⁹ Vilna, 1999, p. 47.

²⁰ Stern, 2013, p. 112.

²¹ Stern, 2013, p. 118



se o Salmo 137,²² que tematiza o exílio babilônico e narra os israelitas tristes, pranteando suas lembranças de Sião, com suas harpas dependuradas nos salgueiros. Música e exílio estão tão intrinsecamente ligados à resiliência judaica que esse tema foi retomado por autores com afinidade a essa cultura, como Luiz Vaz de Camões em “Sôbolos rios que vão”,²³ e Giuseppe Verdi na ópera Nabuco (também conhecida como “Va pensiero” ou “Cântico dos escravizados hebreus”).²⁴

A música tem, assim, um papel fundamental na preservação da memória coletiva e na resistência cultural do povo judeu, especialmente durante períodos de exílio e perseguição. Durante o Holocausto, esse papel se intensificou: a música tornou-se símbolo de resistência e esperança, como evidenciam as composições criadas em guetos e campos de concentração. Nesse sentido, a música judaica desempenha um duplo papel: como memória viva da tradição religiosa e como testemunho histórico de sobrevivência, conectando passado e presente por meio de melodias que expressam tanto luto quanto esperança.

Na tradição mística judaica, particularmente na Cabala, a música é uma forma de meditação sonora que aproxima o indivíduo dos mistérios divinos. Romano Guardini em “A música litúrgica como expressão transcendente” (2011) observa que “a música litúrgica não é mero ornamento, mas uma forma singular de expressar a dimensão transcendente do ser”,²⁵ capaz de elevar a consciência e conectar o ser humano ao sagrado. Simon Schama em “A música judaica” (1995) também compartilha dessa visão, destacando que “a música judaica sempre foi uma expressão de resistência e resiliência, uma maneira de afirmar a identidade em face da dor e do sofrimento”.²⁶ Assim, a música se torna um veículo de resistência, especialmente em tempos de sofrimento.

²² *Salmos* 137: 1-9.

²³ “Sôbolos rios que vão” é um trecho do poema de Luís Vaz de Camões de mesmo título que se passa nas margens dos rios da Babilônia. Este poema é um lamento sobre a perda da terra natal de Sião e da juventude passada. Pode ser interpretado de várias formas como o lamento de um homem desiludido no amor ou da alma presa no corpo mortal. Explora temas neoplatônicos sobre o mundo ideal das ideias versus o mundo material.

²⁴ Nabucco é considerada a ópera que estabeleceu Giuseppe Verdi como um dos maiores compositores da história, sendo um sucesso instantâneo em sua estreia em 1842, com o famoso coro dos escravizados hebreus (“*Va, pensiero...*”) assumindo uma ressonância política frequentemente vista como um chamado para a luta de libertação. O coro *Va' Pensiero* é o lamento dos judeus, escravizados e exilados de sua pátria: “Vai, pensamento de asas douradas, De nossa doce terra natal.

²⁵ Guardini, 2011, p. 103.

²⁶ Schama, 1995, p. 113.



Além disso, no judaísmo a música está intimamente associada à profecia. Maimônides (1987), em *Leis dos fundamentos da Torá*, argumenta que ela é essencial para se preparar para receber a profecia, ajudando a mente a alcançar um estado de deleite e contentamento necessários para a inspiração divina.

Ao que tudo indica o elemento música transcende para o judeu sua função estética ou recreativa, desempenhando um papel central na espiritualidade, identidade cultural e memória coletiva judaica. Como expressão sagrada, conecta o humano ao divino e fortalece a tradição, especialmente em tempos de sofrimento e exílio. Sua capacidade de transformar dor em transcendência a torna um pilar da experiência judaica, assegurando a continuidade dos valores e tradições. Mais que entretenimento, ela é uma ponte entre o terreno e o sagrado, permitindo a renovação interior e a preservação da identidade e resistência do povo judeu.

O legado cultural de Lispector: diáspora, judaísmo e subjetividade

Clarice Lispector (1920-1977), nascida na Ucrânia em uma família judaica perseguida por conflitos étnico-religiosos, encontrou refúgio no Brasil ainda na infância. Esse deslocamento geográfico e cultural marcou profundamente a trajetória da escritora, que construiu uma literatura marcada por uma identidade cultural híbrida, tensionada entre o desenraizamento da diáspora e a busca por pertencimento. Essa condição de migrante se reflete em personagens como Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* (1943), cuja subjetividade fragmentada ecoa a experiência de quem transita entre culturas. Essa obra de Lispector, ao dialogar com temas como memória, identidade e exílio, lança um olhar sensível e profundo sobre as complexas questões da diáspora e da construção de uma subjetividade que atravessa fronteiras geográficas e culturais.

A herança judaica de Lispector não se manifesta por meio de símbolos religiosos explícitos em sua ficção, mas por uma sensibilidade estética que ressignifica tradições espirituais para o texto ficcional. Ao contrário de outros escritores que recorrem diretamente à religião como tema, Lispector opta por uma abordagem mais simbólica, transversal e complexa, na qual a espiritualidade se entrelaça com a busca pela verdade interior, a desconstrução da identidade e a reconciliação com o abismo da experiência humana. A música emerge como um dos eixos centrais para decifrar como a autora traduz sua cosmovisão cultural em narrativa, transformando-a em uma linguagem universal de transcendência. A diáspora judaica, permeada por reconstruções identitárias, oferece um pano de fundo essencial para compreender a relação entre música e subjetividade na obra clariciana.

Essa busca incessante por uma identidade está imersa em um processo de desconstrução e reconstrução que é simultaneamente pessoal e coletivo. Segundo o filósofo Emmanuel Levinas, em *Totalidade e Infinito: Ensaios sobre a exterioridade* (1980), a identidade de um indivíduo não se constrói isoladamente, mas em diálogo



com o outro e com as tradições que ele carrega consigo, por isso “a sua alteridade incorpora-se na minha identidade de pensante ou de possuidor”.²⁷

A partir dessa perspectiva, é possível dizer que a música se tornou uma linguagem poderosa para Lispector com o outro personagem, pois ela não apenas comunica sentimentos e experiências pessoais, mas também é capaz de estabelecer uma ponte entre diferentes mundos e tempos. Em muitos dos livros de Lispector, a música é uma metáfora para a condição humana de deslocamento e busca de sentido, proporcionando uma forma de transcendência e expressão de algo que vai além da esfera do visível e do material. Ela pode ser entendida, sobretudo, como uma manifestação do anseio de muitos personagens claricianos por algo mais do que a realidade concreta, algo que os une à dimensão espiritual e universal da existência.

Em *A paixão segundo G. H.* (1964), por exemplo, a protagonista G. H. se confronta com o abismo de sua própria existência e, ao longo de sua jornada, tenta alcançar um estado de transcendência que não se limita à experiência humana imediata. A música, embora ausente como uma referência explícita, se insinua tal qual uma força que, ao ser incorporada na narrativa, possibilita o acesso a uma realidade superior. Essa relação com o inefável se dá de forma indireta, mas não menos intensa, revelando o potencial da música como um símbolo da busca por transcendência.

Além disso, a diáspora judaica é uma condição que impregna de forma silenciosa, mas poderosa, a construção da subjetividade na obra de Lispector. Seus personagens, como Joana e G. H., representam a luta contínua para reconciliar a dor do exílio com a busca por uma identidade mais ampla, que não se limita a uma única cultura ou lugar. A diáspora não é apenas uma questão geográfica, mas também existencial, refletindo a fragmentação da identidade e a sensação de deslocamento permanente. A música, nesse contexto, se torna uma linguagem capaz de unir o indivíduo à coletividade e ao divino, funcionando como uma metáfora para o processo de reinvenção de si mesmo.

Em sua busca por uma linguagem que traduza o inefável, Lispector explora a música como símbolo de transcendência e retorno à origem. Suas obras não buscam respostas simples ou definitivas, mas se debruça sobre a complexidade da alma humana, em que a música é mais uma chave para a compreensão das emoções mais profundas e contraditórias de muitos de seus protagonistas. Como observa Alceu Amoroso Lima, “a presença da transcendência divina em Clarice Lispector constitui a nota típica diferencial – tanto metafísica como psicológica e estilística – dessa inclinação planetária, que caracteriza tanto os grandes prosadores como os grandes poetas de nossa literatura pós-modernista”²⁸ A música, em função disso, assume na prosa

²⁷ Lévinas, 1980, p. 21.

²⁸ Disponível em: <https://diariodorio.com/centro-dom-vital-clarice-lispector-e-alceuamorosolima-intersecoes/>. Acesso em: 15 fev. 2025.



claricana papel, não apenas como representação estética, mas como via de acesso ao divino, ao espiritual e ao desconhecido, transcendendo nessas ficções a experiência do exílio e da perda.

O legado cultural de Clarice Lispector, desta foram, revela-se na maneira como ela transforma sua herança judaica, não por meio de representações explícitas de tradição, mas de uma sensibilidade única que permeia sua obra. A música, como elemento transcendente, é uma das expressões mais potentes dessa herança, representando tanto a luta pela identidade quanto o desejo de alcançar algo além da finitude humana. Ao utilizá-la como uma metáfora para a transcendência e a busca pelo divino, Lispector nos convida a refletir sobre a complexidade da experiência humana, marcada pela diáspora, pela busca por pertencimento e pela constante reconstrução da identidade, que é tanto uma busca judaica como também universal.

Música, transcendência e secularização em *Perto do coração selvagem*

No romance *Perto do coração selvagem* (1943), Clarice Lispector utiliza a música como um dos principais elementos para articular a experiência subjetiva de sua protagonista, Joana. Nesse contexto, o som não se limita a um recurso estético, mas assume um papel carregado de simbolismo existencial, que remete – e simultaneamente se desliga – dos significados da tradição judaica. Em outras palavras, Lispector incorpora em sua narrativa dispositivos que originalmente se relacionavam à espiritualidade e à ritualidade judaicas, para então transformá-los e secularizá-los, oferecendo ao leitor uma experiência de transcendência que é, ao mesmo tempo, profundamente pessoal e universal.

A musicalidade que permeia este romance de Lispector funciona como dispositivo de epifania, capaz de revelar as camadas mais profundas da *psique* de Joana. Em uma das passagens mais emblemáticas, a autora descreve:

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. Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura.²⁹

Sob a ótica da tradição judaica, esse trecho pode ser lido como uma evocação do *shirá* – o canto interior que, em contextos religiosos, é um meio de aproximar o indivíduo do divino. Contudo, em Lispector, o ato de “fingir escutar” e de se erguer “na ponta dos pés” revela uma transformação: o som, ainda que evocado como algo primordial, é ressignificado como um estímulo à introspecção e ao movimento existencial, dissociado de rituais e colocado no âmbito da experiência literária.

²⁹ Lispector, 2002, p. 7.



Outro momento significativo ocorre quando a narradora focaliza o impacto muito íntimo e detalhado da música sobre o corpo e a mente de Joana:

E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força.³⁰

Neste trecho, a musicalidade assume uma dimensão quase apocalíptica. Tradicionalmente, na cultura judaica, a música ritualística (*zimrá*) está ligada a celebrações e à comunhão do povo, porém, a “música do diabo” aqui evocada se distancia desse contexto coletivo e ritual, aproximando-se do campo da experiência individual e do conflito interno. O contraste entre o gesto violento e o compasso marcado pelas pernas evidencia a tensão entre o sagrado e o profano – uma tensão que, em Lispector, se manifesta na secularização dos símbolos originalmente vinculados à tradição, especialmente a judaica. Ademais, o contraste também se manifesta na imaterialidade da música, apenas audível, e a materialidade da carne e do sangue, o que culmina na voluptuosidade sinestésica: ouvir, ver e sentir.

A ressignificação continua quando Joana medita sobre o poder criativo da música. Em uma reflexão carregada de imaginação, ela afirma:

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? – as músicas lá estavam contidas... Tudo, tudo.³¹

Esse trecho reflete uma transformação radical da função da música: o som é equiparado ao poder do pensamento criador. Em termos da tradição judaica, essa capacidade de “criar” se assemelha à ideia de que o canto (*shirá*) pode invocar realidades sagradas. Contudo, é possível afirmar que, nesse contexto literário, a

³⁰ Lispector, 2002, p. 10

³¹ Lispector, 2002, p. 21.



cultura judaica é ressignificada, uma vez que a escritora desvincula essa ideia do ritual religioso e a transporta para o domínio do pensamento e da imaginação literária, em que a música é a própria materialização, nesse fluxo de consciência da personagem, do inefável e do que transcende o tempo e o espaço. O trecho ainda evoca o princípio bíblico da criação, no qual a realidade é construída a partir da nomeação das coisas, do verbo que tudo encarna e faz existir.

A conexão entre a música e o fluxo do pensamento é reafirmada mais adiante, quando Lispector escreve:

Certos momentos da música. A música era da categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. [...] Joana não se identificava profundamente com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico.³²

Aqui, a equivalência entre som e pensamento reforça a ideia de que a música é inseparável do processo de criação e de autoconhecimento da protagonista. Essa relação, que remete à ideia de *shirá* – o canto íntimo e pessoal –, é secularizada ao se tornar parte do fluxo de consciência de Joana, sem necessariamente remeter a uma prática ritual ou religiosa.

Em um dos momentos mais impactantes do romance, a musicalidade é levada a um patamar quase místico, quando o órgão invisível da igreja desabrocha em sons que parecem transcender a realidade:

E, subitamente, antes que 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, enchiham meus nervos de estremecimentos, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música. Insensivelmente, sob o peso do cântico, escorreguei do banco, ajoelhei-me sem rezar, aniquilada [...].³³

Essa experiência sonora, intensa e profunda, remete à tradição do cântico litúrgico religioso, contudo, em Lispector, o efeito é puramente existencial. O som que invade o espaço sagrado da igreja é desacoplado de qualquer prática religiosa tradicional, assumindo a função de um agente transformador que conduz Joana a um estado de

³² Lispector, 2002, p.24.

³³ Lispector, 2002, p. 37.



êxtase e questionamento existencial. Tal cena exemplifica como a musicalidade, ao ser secularizada, pode se tornar um meio para a expressão de uma busca por transcendência que não seancora em dogmas, mas no impulso inato de se reinventar e de se reconectar com o próprio ser.

O elemento da música em *Perto do coração selvagem* ainda é retratado como um espaço de pertença e redenção. Embora o som, em sua essência, evoque elementos da tradição judaica – seja pelo *shirá* ou pelo *zimrá* –, Lispector reconfigura essa linguagem para que ela dialogue com a experiência moderna de alienação e busca de identidade. Conforme ressalta Berta Waldman em “O estrangeiro em Clarice Lispector”, texto que integra o livro *Entre passos e rastros* (2003) desde seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, a autora traz como característica de seus personagens uma obsessão por atingir o “selvagem coração da vida”.³⁴ Sabe-se que a “palavra” ocupa um lugar central na tradição judaica, assim como o silêncio:

É a interdição da representação de Deus fora da escrita que atribui a esse registro simbólico a importância que ele tem. Se Deus persiste na palavra é ali que ela tem de ser procurado. Assim, a religião, a cultura, o pensamento judaico desenvolveram-se a partir da inviabilidade de se chegar ao Pai por outro caminho que não fosse o da leitura e o da interpretação da lei que um dia Deus concedeu a Moisés e aos profetas. [...] O silêncio é identificado com o desconhecido, com aquilo que ultrapassa aquele que enuncia, mas que ainda é ele, fazendo-se uma clara alusão tanto ao inconsciente, quanto a Deus, ambos amplamente mencionados na obra da autora, este como o inominável e o inatingível, e o inconsciente como “aquele que não sabe, como o lugar dos sonhos” que são o modo mais profundo de olhar.³⁵

Conforme Waldman (2023), é assim que Lispector, pela linguagem, investiga o inominável, o Segredo inatingível e pulsante. A escrita claricana é uma procura para além do humano e da lógica individual e coletiva. Nesse sentido, Joana, ao experenciar a musicalidade, não apenas se distancia do isolamento que a aflige, mas também encontra, mesmo que efêmera, uma conexão com o que há de coletivo e atemporal, silêncio e palavra se encontram em um plano extra-humano, mítico e até místico do ser da personagem.

³⁴ Waldman, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector, *Crítica Literária Latinoamericana*, v. 24, n. 47, p. 95-104, 1998.

³⁵ Waldman, 2003, p. 24.



Desse modo, em *Perto do coração selvagem*, Lispector transforma a música em um dispositivo narrativo que ultrapassa o mero estético, servindo como um meio de explorar a subjetividade e os mistérios da existência. Possivelmente ao ressignificar elementos originalmente associados à tradição judaica – como o *shirá* e o *zimrá* – a autora seculariza esses símbolos, integrando-os ao fluxo de consciência de sua protagonista. A música, assim, torna-se uma das chaves para desvendar os recantos mais profundos do ser, articulando a busca por transcendência, pertencimento e redenção em um mundo onde as fronteiras entre o sagrado e o profano se desvanecem.

Nesse contexto, uma abordagem melopoética – que investiga a relação estrutural entre música e literatura – revela-se produtiva para decifrar como Lispector constrói a narrativa de *Perto do coração selvagem*. A alternância entre ritmos acelerados e pausas abruptas, a repetição de motivos sonoros e a fragmentação do fluxo de consciência organizam-se como equivalentes literários de uma composição musical, transcendendo a temática da música para materializar-se na arquitetura textual.

O mar é personificado e descrito como um “coração do mundo”: “corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar”³⁶ O elemento do mar traz um ritmo ora pacífico (“O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela”);³⁷ ora turbulento (“A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embalaçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher”)³⁸ estabelecendo um ritmo cósmico com sua pulsação “surda e contínua”, ecoando na subjetividade de Joana e vinculando-a a uma cadência existencial primordial que remete à ritualidade cíclica do *nigun* hassídico, cântico judaico marcado por repetições contemplativas.

Enquanto isso, o silêncio denso, que “cresce como um acorde prolongado” (“No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma [...]”)³⁹ compõe uma partitura de ausências tensionada pela respiração controlada da protagonista – silêncio que evoca o *Tzimtzum* cabalístico, conceito que entende o vazio como espaço de criação divina (“E logo em seguida, que tudo fora branco até agora, como um espaço vazio, e que ouvia longínqua e surdamente o frigor da vida se aproximando [...]”),⁴⁰ comparada a “notas secas” de um metrônomo, introduz um motivo rítmico que reflete a desorientação interior de Joana, assim como o canto irregular dos pássaros ([...]um pássaro pipilava monotonamente.”),⁴¹ semelhante a uma “melodia quebrada”, espelha a estrutura

³⁶ Lispector, 2002, p. 24.

³⁷ Lispector, 2002, p. 20.

³⁸ Lispector, 2002, p. 19.

³⁹ Lispector, 2002, p. 36.

⁴⁰ Lispector, 2002, p. 41.

⁴¹ Lispector, 2002, p. 80.



fragmentada do romance, ecoando o trauma do exílio judaico, em que a identidade se reconstrói em meio à dissonância, essa presente também no diálogo de Joana com o pai:

— Não, responde Joana. — Pausa. — Que é que eu faço? Papai troveja dessa vez: — Bata com a cabeça na parede! Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho.⁴²

Nessa passagem Joana canta “uma música baixinho” em contraste com a “pausa”, criando um dueto dissonante no diálogo entre filha e pai. Nas falas, o isolamento emocional se manifesta por meio de metáforas musicais, como em “nunca nunca sim sim”, que ressoam como a resistência cultural judaica – à semelhança do *nigun*, um canto sem palavras que desafia a assimilação. Por fim, o ruído mecânico das rodas do bonde (“Joana encostara a têmpora direita no banco e deixava-se atordoar pelo doce ruído das rodas, transmitido sonolentamente pela madeira”),⁴³ contrasta com a subjetividade caótica da protagonista (“Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjojo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo”),⁴⁴ sublinhando a tensão entre ordem e desordem, fato central na melopoética da obra. Desse modo, a narrativa consolida-se como uma sinfonia literária, em que elementos como ritmo, silêncio e dissonância não são meros adornos, mas alicerces estruturais que traduzem a complexidade humana em linguagem sonora, ressignificando traços da cultura judaica – como o *shirá* (canto) e o *zimrá* (louvor ritual) – em uma busca universal por pertencimento e transcendência, típica da sensibilidade diaspórica que permeia o romance.

É possível, portanto, não apenas tematizar a música em uma perspectiva de coletar rastros de uma cultura judaica ressignificada literariamente em *Perto do coração selvagem*, mas também perceber a música, o som e o ritmo em sua arquitetura textual: as dissonâncias entre sagrado e profano, coletivo e individual, silêncio e palavra, organizam-se como movimentos de uma sinfonia existencial. A melopoética, aqui, não se restringe ao conteúdo, mas ilumina a forma como dispositivo de sentido – um convite a ouvir, nas entrelinhas do texto, uma ressonância da cultura judaica, além de uma partitura invisível que guia Joana em sua busca pelo “coração selvagem” da vida.

Considerações finais

Em *Perto do coração selvagem*, a música se apresenta como um elemento central, não apenas como recurso estético, mas como uma via de acesso à transcendência e à

⁴² Lispector, 2002, p. 9.

⁴³ Lispector, 2002, p. 19.

⁴⁴ Lispector, 2002, p. 19.



construção identitária da protagonista. A análise desenvolvida neste estudo demonstrou que a musicalidade em *Perto do coração selvagem* funciona como um dispositivo literário que ressignifica traços da cultura judaica, transformando-os em metáforas de uma busca existencial. Por meio de Joana, a protagonista, a música transcende o som, tornando-se uma linguagem íntima capaz de articular silêncios, desejos e a complexa relação entre o individual e o universal.

A secularização de sentidos e símbolos da cultura judaico-religiosa como o *shirá* (canto interior) e o *zimrá* (expressão ritualística) evidencia como Lispector reconstrói, em chave literária, uma herança cultural que, embora não se afirme explicitamente, pulsa sob a superfície do texto. A experiência de Joana com a música – seja na dança ao ritmo de sons inexistentes, seja no êxtase provocado pelo órgão da igreja – reflete uma jornada de autoconhecimento que se entrelaça com a condição diáspórica, marcada pelo deslocamento e pela reinvenção de pertencimentos. Nesse processo, a música emerge como um espaço liminar, na qual o sagrado e o profano se entrelaçam, e a transcendência se realiza não pela fé, mas pela imersão na subjetividade.

A investigação também revela que a musicalidade em *Perto do coração selvagem* vai além do estudo da temática e do elemento simbólico sonoro, expandindo-se para perspectiva de uma melopoética estrutural. Embora essa abordagem não seja o foco principal desta análise, ela também permitiu, mesmo de forma superficial, compreender como a narrativa se organiza a partir de princípios musicais – como ritmo, repetição e contraponto – que são integrados à sua arquitetura textual. Além disso, destacou-se como a musicalidade na obra de Lispector ecoa temas universais, como o exílio e a memória, presentes tanto em referentes religiosos do Antigo Testamento, como no Salmo 137, bem como em obras literárias de Camões e Verdi. Essa conexão amplia o alcance da análise, situando *Perto do coração selvagem* em um diálogo intercultural, no qual a busca por redenção e pertencimento de Joana ultrapassa fronteiras geográficas e temporais, bem como culturas e religiões tradicionais.

Dessa forma, pode-se afirmar que a música em *Perto do coração selvagem* é mais do que um elemento estético; ela se configura como um símbolo de transcendência e uma chave hermenêutica para entender a complexidade da subjetividade da personagem Joana. A música, como dispositivo narrativo, conecta a protagonista a uma dimensão mais profunda de sua *psique*, refletindo a herança cultural judaica que permeia essa primeira obra de Lispector. A relação entre Joana e a música expressa sua busca contínua por pertencimento, transcendência e identidade, destacando-se como uma das principais manifestações da subjetividade e da profundidade existencial na narrativa. Esse vínculo remete à musicalidade da cultura judaica, sugerindo, talvez, a



composição de uma partitura melopoética que traduz, para Lispector, o significado de estar “perto do coração selvagem”.

Por fim, este estudo abre caminho para novas investigações. Seria enriquecedor explorar como a relação entre música e identidade judaica se desdobra, tanto tematicamente quanto estruturalmente, em outras obras de Lispector, como *A hora da estrela* ou *A paixão segundo G. H.*, ampliando a compreensão da abordagem da música em sua produção literária. Além disso, também se faz relevante examinar, em perspectiva comparada, como autores contemporâneos de Lispector, tanto no Brasil quanto em outros contextos diáspóricos, articulam a música como metáfora de transcendência e resistência cultural. Desse modo, a discussão iniciada neste estudo poderia expandir-se, revelando novas camadas desse diálogo entre som, silêncio, ressonâncias da cultura judaica na literatura claricana e a incessante busca universal e atemporal pelo sentido de existir.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOHLMAN, Philip V. *Jewish Music and Modernity*. Oxford University Press, 2008.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Lisboa: António Gonçalves, 1572.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução: Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2003.
- CHERKI, Ury. *Santidade & natureza: sobre as raízes da vida*. São Paulo: Exemplo, 2020.
- COMPAGON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. UFMG. 2007.
- GAON DE VILNA, Rabino Eliyahu. *Comentários sobre a música e a espiritualidade*. In: GAON DE VILNA, Rabino Eliyahu. *The Vilna Gaon: The Man and His Legacy*. Jerusalém: Feldheim Publishers, 1999.
- GAON, Saadia ben Joseph. *Emunot Vedeot (Livro das crenças e opiniões)*. Tradução: Samuel Rosenblatt. New Haven: Yale University Press, 1948
- GAON. Saadia. ben Joseph. *The Book of Beliefs and Opinions*. Tradução: Samuel Rosenblatt. New Haven: Yale University Press, 1948. Disponível em: <https://archive.org/details/bookofbeliefsopi0000saad/page/n9/mode/2up?q=music>. Acesso em: 15 fev. 2025.



GUARDINI, Romano. A música litúrgica como expressão transcendente. In: GUARDINI, Romano. *O espírito da liturgia*. São Paulo: Paulus, 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*: ensaios sobre a exterioridade. Lisboa: Edições 70, 1980. Disponível em: <https://ia600100.us.archive.org/17/items/TotalidadeEInfinitoLevinas/Totalidade-e-Infinito-Levinas.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2025

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1962.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MAIMÔNIDES, Moses. *Leis dos fundamentos da Torá*. In: MAIMÔNIDES, Moses. *Mishneh Torá*. Tradadução e comentários: Eliyahu Touger. Jerusalém: Moznaim Publishing, 1987.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO, Solange. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHAMA, Simon. A música judaica como resistência e resiliência. In: SCHAMA, Simon. *Pertencimento*: 5000 anos de história judaica. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

STERN, Eliyahu. *The Genius: Elijah of Vilna and the Making of Modern Judaism*. New Haven: Yale University Press, 2013.

VERDI, Giuseppe. *Nabucco*. Ópera em quatro atos. Libroto de Temistocle Solera. Milão: Teatro alla Scala, 1842. Disponível em: [https://musopen.org/pt/music/6012-nabucco/#google_vignette]. Acesso em: 25/03/2025

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. In: WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Enviado em: 15/03/2025

Aprovado em: 30/04/2025