UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

As infâncias de Clarice Lispector

Estudo da construção literária da infância em contos adultos e infantis

Mell Sauter Brites Guimarães

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

As infâncias de Clarice Lispector

Estudo da construção literária da infância em contos adultos e infantis

Mell Sauter Brites Guimarães

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yudit Rosenbaum

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: GUIMARÃES, Mell Sauter Brites

Título: As infâncias de Clarice Lispector: Estudo da construção literária da infância em contos adultos e infantis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu pai, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Yudith Rosenbaum, pela parceria desde a graduação, a troca acadêmica e para além dela e a orientação valiosa.

Aos professores Jaime Ginzburg e Ricardo Iannace, que participaram da banca de qualificação, pelas arguições que foram de enorme ajuda no direcionamento final do trabalho.

A Rita Palmeira e Paula Marconi, pela amizade, troca e apoio.

Ao Leandro Sarmatz, por todos os “clacla’s”.

Ao André Amano, pela disponibilidade e gentileza.

Ao Vinicius Calderoni, por me enxergar desse jeito, por me encorajar. E por todo o resto.

Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais.

Clarice Lispector

RESUMO

Este projeto propõe o estudo da construção literária da infância nos contos “Os desastres de Sofia”, “Felicidade clandestina”, “Restos do Carnaval” e “Cem anos de perdão” e nos livros infantis *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Como nasceram as estrelas* e *Quase de verdade*. A partir da investigação das imagens de infância que se formam nos quatro contos memorialísticos e nos cinco livros infantis de Clarice Lispector, será possível comparar os dois blocos de estudo e assim reconstituir, pela singularidade das vozes narrativas, as diferentes visões desse período da vida em sua produção. Dessa forma, pretendemos compor um panorama abrangente desse tema e entender de que forma a infância se relaciona a outros aspectos de grande relevância nos textos da autora, contribuindo para a compreensão de um viés importante e ainda pouco estudado da obra clariciana.

Palavras-chave: Conto memorialístico; Literatura infantil; Infância; Sexualidade; Bicho.

ABSTRACT

The present work proposes the study of the literary construction of childhood in the short stories “Os desastres de Sofia”, “Felicidade clandestina”, “Restos do Carnaval” and “Cem anos de perdão” and children's books *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Como nasceram as estrelas* and *Quase de verdade*. From the investigation of the childhood images that form in Clarice Lispector's four memoir short stories and five children's books, it will be possible to compare the two blocks of study and thus reconstitute, by the singularity of the narrative voices, the different visions of this period of life in her production. Thus, we intend to compose a comprehensive panorama of this theme and to understand how childhood relates to other aspects of great relevance in the author's texts, contributing to the understanding of an important and still little studied bias of the Clarician's work.

Keywords: Memoir short story; Children's literature; Childhood; Sexuality; Animals.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Um íntimo paradoxo	9
PARTE I – A infância clandestina	20
Capítulo I – Dos restos à rosa	21
1.1. “Restos do Carnaval”: as inspiradoras cinzas da memória	21
1.2. “Cem anos de perdão”: a apropriação do desejo	47
Capítulo II – A descoberta do cisne	57
2.1. “Felicidade clandestina”: o almejado encontro com o eu	57
2.2. “Os desastres de Sofia”: a simples e maldita salvação	64
2.3. O passaporte para o encantamento	68
PARTE II – A infância desvelada	80
Capítulo III – Viagem ao centro do eu	81
3.1. <i>A mulher que matou os peixes</i> : a revisão do sujeito	81
3.2. <i>Como nasceram as estrelas</i> : mito e origem	100
Capítulo IV – A oca verdade	105
4.1. <i>O mistério do coelho pensante</i> : uma infância fora das grades	105
4.2. <i>A vida íntima de Laura</i> : a divina precariedade	125
Considerações finais	141
Referências bibliográficas	147

INTRODUÇÃO

Um íntimo paradoxo

Não são poucas as vezes que se depara, na obra de Clarice Lispector, com o uso da palavra “íntima” nos mais variados contextos: a “íntima desordem” que vivem as mulheres protagonistas de *Laços de família*, a “agitação íntima” da garota do conto “Restos do Carnaval”, a “conversa íntima” travada no livro infantil *O mistério do coelho pensante* e a vida interior de uma galinha problematizada em *A vida íntima de Laura*. A presença nesses e em outros textos claricianos do adjetivo que denota aquilo que diz respeito ao “de dentro”, ao interior, não é por acaso: em sua obra, Clarice Lispector vai além da mirada míope feminina que se atenta à minúcia, como propõe Gilda de Mello e Souza,¹ para abusar de uma lente cujo foco está do avesso. A paisagem que se vê é a do próprio eu, o que se explora são os relevos acidentados das emoções, as vastas e despovoadas planícies da incerteza, os caminhos tortuosos da razão. Esse olhar que revira e investiga o interior e que, possivelmente, constitui a marca mais significativa da autora foi apreendido desde *Perto do coração selvagem*, pelos primeiros críticos que se aventuraram a buscar um contorno a esse escrito desconcertante que acabara de chegar, e continuou a ser percebido ao longo dos anos como uma presença estruturante na literatura clariciana. Antonio Candido disse, no seu conhecido texto *No raiar de Clarice Lispector*, publicado em 1943, mesmo ano em que a autora estreou na literatura:

Tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do

¹ “Assim o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o curto passeio que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos”. (SOUZA, Gilda de Mello. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.)

espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1970, p. 127)

Já Berta Waldman, em *A paixão segundo Clarice Lispector*, ensaio de 1983, afirma: “A informação somente confirma um modo de ser da escritura de Clarice, que cerca, tateia, chama à tona o que ela própria desconhece. O inconsciente. A verdade é que ela persegue uma realidade que lhe escapa”. (WALDMAN, 1986, p. 58)

E Carlos Mendes de Sousa propõe, nos anos 2000:

Com Clarice Lispector, o movimento da escrita segue outras direções que não as do susto e da paralisia face à desordem; é no mergulho no próprio caos, e para lá da razão, que ela encontra as razões da sua criação, procurando que a sua escrita viva no seio da própria incompreensão. [...] Uma pose interrogante define o modo como Clarice Lispector se aproxima do mundo da literatura. A sua atitude perante a vida, a permanente colocação da dúvida, irá marcar o seu modo de estar diante da escrita. (SOUSA, 2000, pp. 127-39)

O mesmo crítico é quem também reafirma, junto a diversos estudiosos da autora, a singular relação que se estabelece entre vida e obra no universo clariciano. Sousa fala da “dificuldade que existe em conseguir-se estabelecer distintos planos separadores entre vida e obra” (SOUSA, 2000, p. 136), enquanto Benedito Nunes afirma:

Para Clarice Lispector, a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como a priori da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível (NUNES, 1995, p. 159).

E Alfredo Bosi acrescenta: “A prosa de Clarice Lispector faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção, e tateia, e não pode nem quer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência de si mesma”. (BOSI, 2008, p. 20)

Na obra clariciano, então, autora e narradores apresentam-se unidos na tarefa de desvendar “essa realidade que lhe (s) escapa” através de uma escrita que “mergulha no seio do próprio caos”. E essa aparente indistinção entre escritora e o ente ficcional se faz ainda mais significativa no *corpus* deste trabalho, que reúne uma seleção de textos de

Clarice Lispector em que o tema da infância ganha destaque e abre espaço para que se instaure uma investigação voltada para a própria origem. Tanto nos contos escritos para o público adulto, “Restos do Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina” e “Os desastres de Sofia”, a serem trabalhados no primeiro bloco de análise, como nos livros infantis *A mulher que matou os peixes*, *O mistério do coelho pensante* e *A vida íntima de Laura*, que constituem parte significativa do segundo bloco desta dissertação, há a presença de narradoras em primeira pessoa que, de maneiras diversas, são atuantes na trama e identificam-se com a autora Clarice Lispector. Nos livros *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, a voz que narra tem presença diferente, mas muito se aproxima das outras narradoras, como será visto ao longo deste trabalho. Nos contos adultos, a voz em primeira pessoa relembra episódios da própria infância no Recife, cidade onde Lispector passou a meninice, e intervém na continuidade do texto tecendo comentários a partir do tempo presente. Já nos livros para crianças, os narradores, com exceção de *Como nasceram as estrelas*, travam um diálogo com o leitor e é essa conversa que, mais do que qualquer enredo, constitui-se como o fio condutor das narrativas. Ademais, em *A mulher que matou os peixes*, *O mistério do coelho pensante* e *A vida íntima de Laura* apresentam-se como mães e escritoras, chegando até, no caso de *A mulher que matou os peixes*, a nomear-se como “Clarice”.

“Felicidade clandestina” (1967), “Restos do Carnaval” (1968), “Cem anos de perdão” (1970) e “Os desastres de Sofia” (1970)² foram escritos para a coluna que a autora, a partir de 1967, passara a assinar no *Jornal do Brasil* e depois integraram, com algumas mudanças, o volume *Felicidade clandestina*, lançado em 1971. Já *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas* datam, respectivamente, de 1967, 1968, 1974, 1978 e 1987. Assim, o conjunto dos textos foi publicado nos últimos dez anos de vida da escritora, sendo dois deles póstumos, período em que, como observa o biógrafo Benjamin Moser, ela demonstrava uma vontade constante de redescobrir a sua infância: “Clarice vinha se retirando cada vez mais do mundo adulto [...]. À medida que se aproximava do fim da vida, suas lembranças de um tempo mais feliz assomavam à consciência com crescente insistência”. (MOSER, 2009, p. 559)

É nesse contexto, portanto, que surgem as histórias aqui analisadas, todas elas trazendo esse período da vida para o primeiro plano da narrativa, seja através de um

² “Felicidade clandestina” foi publicado inicialmente com o título de “Tortura e glória” e “Os desastres de Sofia” como “Travessuras de uma menina má”, ambos na coluna do *Jornal do Brasil*.

exercício de rememoração do passado, revivendo no presente do texto a criança que já não existe mais, seja a partir do contato com um leitor infantil imaginário, que se esboça como uma alteridade a ser explorada.

Marisa Lajolo, em “Infância de papel e tinta”, recorda a presença importante da infância na literatura brasileira ao longo de sua história. Ela diz:

Várias vertentes da literatura brasileira surpreendem pela presença significativa de crianças ao longo de suas páginas, quase sempre em scripts que invertem radicalmente a representação idílica da infância casimiriana, substituindo a visão ingênua e idealizada por imagens amargas e duras. (LAJOLO, 1997, p. 233)

É o caso de “Meninos carvoeiros”, de Manuel Bandeira, e a representação lírica do trabalho infantil; da canção “Pivete”, de Francis Hime e Chico Buarque, cujo retrato é de uma infância desterritorializada; do conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, que traz à tona o tema dos abusos da classe dominante em relação ao preto e pobre numa sociedade pós-abolicionista; de Graciliano Ramos, em seu livro de memórias sobre sua época de menino e as adversidades por ele enfrentadas; de Guimarães Rosa, que transforma em matéria poética os desafios de um tempo de privação material e intelectual em que ainda se sabe muito pouco sobre si e o outro, entre diversos exemplos.

Manuel Bandeira, que é por muitos considerado o responsável por inaugurar na crônica brasileira as memórias da infância,³ apesar de trazer em seus textos a dureza dos tempos áureos, contribuindo com o coral de escritores brasileiros que buscam desmistificar esse tempo, também retrata momentos idílicos. Ele reflete em *Itinerário de Pasárgada* sobre a força poética e vital contida nos tempos áureos de sua meninice: “[...] quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio desses últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”. (BANDEIRA, 2002, p. 257)

³ Sylvia Tamie Anan, em sua dissertação de mestrado sobre as memórias da infância nas crônicas de Bandeira, afirma: “[...] a memória da infância é um tema que demora a surgir na crônica brasileira. Quando surge, em Lima Barreto ou Mário de Andrade, por exemplo, é sempre em crônicas em que a recordação não é o tema principal [...]. Mesmo tendo se tornado comum em cronistas posteriores, como veremos, é possível afirmar que a recordação da infância foi introduzida na crônica por Manuel Bandeira”. (ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. São Paulo, 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.)

O resgate da própria infância, reduto anterior à sua doença, é composto de lembranças de tempos sofridos, mas também profícuos e saudosos, enquanto naquela ao seu redor, como em “Balõesinhos”, as carências e dificuldades ganham mais tons. Em “Evocação do Recife” e “Profundamente”, a rememoração lírica do passado tem como palco Pernambuco e sua capital, mesmo cenário da infância clariciana, e os quatro anos ali vividos são lembrados em sua brevidade e pobreza, mas também como fonte de felicidade e de matéria para a criação poética. Afirma Davi Arrigucci Jr., em “A festa interrompida”, que em alguns dos textos de Bandeira é possível perceber como o passado insere-se no presente como uma lembrança viva, capaz inclusive de se tornar uma forma de percepção de mundo, e a ausência, na evocação, se faz presença (2009, p. 204). Em “Profundamente”, por exemplo, ao assumir a visão infantil o poeta se reencontra consigo mesmo, com o menino que ele foi um dia — e esse processo é análogo ao que vive Clarice Lispector ao rememorar os anos em que viveu em Recife e ao se redescobrir através dessas lentes. Para a autora, a cidade é também palco de um tempo em que se vivia com humildade e de experiências que para além de serem alegres ou tristes continham uma força vital, a qual, como se verá, será resgatada através do próprio ato de rememoração. Se no trecho acima citado Bandeira se refere à densidade desse período de sua história, Clarice Lispector afirma sobre os tempos de Pernambuco: “Pernambuco marca tanto a gente que basta dizer que nada, mas nada mesmo nas viagens que fiz por este mundo contribuiu para o que escrevo. Mas Recife continua firme”.⁴

A privação e o desamparo que aparecem na infância retratada por Clarice Lispector ganha força consideravelmente maior na voz de Graciliano Ramos, que com o livro *Infância* reflete sobre sua época de menino dando destaque significativo à violência que o assombrou durante tantos anos. Há quem veja a obra como uma denúncia às injustiças de que eram vítimas todos aqueles que estavam na mesma condição do autor, ou como a expressão de uma “anti-infância”, como afirma Marcus Mazzari, em “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira” (2002, p. 257). Alfredo Bosi, em “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, acrescenta à essa ideia quando diz:

⁴ Entrevista concedida a Júlio Lerner e transmitida pela TV Cultura, em 1977.

[...] a condição de impotência em face do outro beira o absurdo e estará na raiz da reiterada expressão de perplexidade do narrador que se diz incapaz de encontrar sentido nas ações alheias e às vezes nas próprias [...]. a socialização sertaneja castigando sem piedade a pergunta e a dúvida da criança. (BOSI, 2014, p. 96)

Mas mesmo numa lembrança contagiada pela dureza daqueles anos há espaço para momentos de prazer, muitas vezes associados, no texto, à construção da identidade do escritor. A escrita, então, aparece como uma valorosa ferramenta, capaz de mitigar o sofrimento daquele que teve pouquíssimas oportunidades para o regozijo. É curioso observar como tanto na obra de Graciliano Ramos quanto nos contos memorialísticos de Clarice Lispector há uma tensão entre as marcas da violência e as experiências gratificantes e lembradas com carinho — e em ambos os casos a possibilidade de transformar as vivências difíceis em material artístico configuram a principal fonte de abrandamento das dores inerentes à existência, mesmo que, como ocorre na literatura de Lispector, o ato de escrever seja visto, paradoxalmente, como maldição inescapável.

Assim, acompanhando uma tradição de obras que recebem tratamento biográfico, ou seja, que pressupõem um processo de recordação de um tempo que deixou marcas, o grupo de textos composto por “Felicidade clandestina”, “Cem anos de perdão” e “Restos do Carnaval” constitui o que se poderia chamar de Trilogia do Recife, cujos contos têm como eixo narradoras em primeira pessoa que, já adultas, relatam episódios de sua infância no Recife, trazendo novas significações para o tempo passado. No entanto, vale ressaltar que o que se sobressai nessas obras permanece sendo as manobras literárias, e a relação de cada uma delas com a história de vida da autora configura-se apenas como um dos inúmeros modos de explorar os textos de ficção. Sobre os limites entre o romance autobiográfico e a própria autobiografia, Lejeune afirma:

Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. [...] A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado”. (LEJEUNE, 2008, p. 29)

A partir do que propõe o crítico, vê-se que nos textos de Clarice Lispector mantém-se a presença da dúvida, que de forma alguma torna-se obstáculo para a compreensão da obra, mas, ao contrário disso, se coloca como parte do jogo ficcional. Tanto a proximidade de autor, narrador e personagem quanto a própria veracidade dos fatos parecem ser, em textos que têm como constituição básica um processo de rememoração, fatores que se colocam como passíveis de discussão e multiplicam as possibilidades interpretativas. A ambiguidade, portanto, potencializa os efeitos do texto. Em relação à memória, o mesmo autor aponta:

Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados. (LEJEUNE, 2008, p. 123)

A infância apresentada pela narradora destes contos, então, reverbera em acontecimentos reais vividos pela própria Clarice Lispector, mas constitui-se como um objeto cerrado a ser analisado dentro do ambiente ficcional estabelecido pela autora, e o que se faz relevante, assim, é a relação daquela que narra com aquilo que relata a partir de outro tempo. E o tempo da meninice nos textos para o público adulto é notadamente marcado por tônicas negativas, seguindo a tradição observada por Marisa Lajolo. A infância chega a ser caracterizada como os “velhos séculos de escuríssima doçura”, a “dura idade como o talo não quebrado de uma begônia” (LISPECTOR, 1999b, p. 99), período em que o que predomina é a “carência total” (LISPECTOR, 1999b, p. 25). Em “Restos do Carnaval”, sobressaem-se as condições precárias nas quais vivia a menina pobre que, na época da festa mais celebrada do país, recebia apenas um saco de doces e um lança-perfume, então “economizava-os com avareza para durarem os três dias” e participava das comemorações “olhando ávida os outros se divertirem” (LISPECTOR, 1999b, p. 25). Em “Cem anos de perdão”, fica evidente a mesma circunstância humilde a partir do espanto da garota diante dos “palacetes” das “ruas dos ricos” (LISPECTOR, 1999b, p. 60) de Recife.

A carência material, no entanto, é apenas uma parte dessa “carência total” vista nos contos. Em “Felicidade clandestina”, a garota andava “exausta, aos ventos da rua de Recife” (LISPECTOR, 1999b, p. 11), enquanto em “Os desastres de Sofia” a personagem seguia “suportando [...] os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que [...] temia nunca chegar ao fim” (LISPECTOR, 1999b, p. 101). Elas sentiam-se só, isoladas em seus próprios devaneios, e habitavam um cenário em que parecia haver pouco espaço para a infância e a única solução era a espera pelo dia em que a vida adulta chegaria: “eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável” (LISPECTOR, 1999b, p. 26), “impeliame a voracidade por uma vida real que tardava” (LISPECTOR, 1999b, p. 100).

Mas mesmo nesse ambiente marcado pela falta, em que predomina a vontade de chegar à vida adulta e de fazer parte de algo maior, os momentos de felicidade também se manifestam. A “agitação íntima” (LISPECTOR, 1999b, p. 25), que, apesar das adversidades, frequentemente toma a garota que “era de tal modo sedenta que um quase nada já [a] tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1999b, p. 26), vem sempre associada à entrada no terreno da fantasia, como o livro *Reinações de Narizinho* e a roupa de Carnaval, e ao acesso à sexualidade. Ambos são elementos que, nas narrativas, levam à transformação das protagonistas meninas em mulheres, o que abre caminho para que elas possam flertar com a vida adulta, livrando-se, ao menos em parte, de sua condição de criança e conhecendo uma outra forma de escape e libertação. É possível ver aí o trabalho exercido pela memória daquela que, já muito distante dos acontecimentos narrados, esforça-se para criar novo sentido para experiências repletas de sofrimento, e é por meio da escrita que o faz. Assim, paradoxalmente sofrida e prazerosa, a infância nesses quatro contos parece sintetizar-se na imagem da “rainha delicada” (LISPECTOR, 1999b, p. 12): quando no mundo da fantasia e do desejo, as protagonistas transfiguram-se em rainha — em rosa, em mulher —, instaurando um espaço de resistência às adversidades cotidianas. Mas, frágil e delicada, essa força que se opõe à dor, além de sustentar-se apenas no universo interior das garotas, que enfrentam ao redor uma vida difícil, é também etérea, já que pertencente ao campo da memória e da narrativa, ou seja, da ficção.

No segundo eixo de análise, o das histórias infantis, as narradoras constituem-se como uma voz que dialoga com o leitor. Em *A vida íntima de Laura*, começa-se dizendo: “Vou logo explicando o que quer dizer vida íntima” (LISPECTOR, 1983b, p. 6), enquanto em *A mulher que matou os peixes*, afirma-se: “Essa mulher que matou os

peixes infelizmente sou eu. Mas eu juro a vocês que foi sem querer” (LISPECTOR, 1983a, p. 7). Elas se colocam no ambiente ficcional e configuram-se como personagens, como se vê neste livro em que a primeira pessoa que narra é o objeto central da trama e tem como objetivo convencer o leitor a perdoá-la por seu crime. Narrador e leitor, assim, estão em diálogo direto, e este segundo é inserido num espaço de cumplicidade e conforto por aquela que certa vez afirmou que “Quando eu me comunico com a criança, é fácil porque eu sou muito maternal, quando eu comunico com o adulto eu estou comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil” (LERNER, 1992, p.62).

Mas, apesar do clima aconchegante, as narradoras também propõem discussões sobre a morte, o preconceito, as contradições inerentes à vida e apontam a dificuldade de se chegar a uma resposta: “Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério. [...] É verdade que nem eu, que estou contando a história, conheço a resposta” (LISPECTOR, 1999d, p. 27). “Você sabe que Deus gosta das galinhas? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei” (LISPECTOR, 1983b, p. 19).

Tanto no universo infantil quando no adulto, a narração traz as dúvidas, forte marca estilística e existencial das narrativas claricianas, como forma de ruptura com os simplismos do senso comum, abrindo o texto para o que se projeta além dele. Ao confessar sua ignorância, as narradoras se equiparam à criança, mas preocupam-se em dizer palavras afetuosas que amenizem o sofrimento do leitor: “Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer” (LISPECTOR, 1983a, p. 7). Ao contrário das protagonistas dos contos do primeiro bloco, que aparecem isoladas em suas próprias questões e, na maior parte das vezes, dependem do adulto para realizar suas vontades (para conseguir o livro ou a fantasia de rosa, por exemplo), aqui o interlocutor é convocado a dividir suas angústias e instigado a chegar às suas conclusões, de forma que se construa como uma criança livre, “que não precisa fugir porque não vive entre grades” (LISPECTOR, 1999d, p. 21).

Indo ao encontro do que diz Nelly Novaes Coelho (2002), em *A literatura infantil: teoria, análise, didática*, sobre as características do gênero na segunda metade do século XX, a voz narrativa dessas histórias tem um tom familiar e o ato de contar se faz presente no corpo da narrativa, numa atitude metalinguística. Além disso, a exemplaridade, característica que dominou a literatura infantil nos séculos anteriores, é

substituída por uma espécie de lição de vida sem intenções puramente pedagógicas, revelando as forças contraditórias e ambíguas inerentes à condição humana. Dessa forma, há essa dupla postura das narradoras de apontar o sofrimento, mas ao mesmo tempo tentar mitigá-lo de alguma forma; então, o desamparo tão agudo no primeiro eixo de análise tem como resposta, nos livros infantis, a constante tentativa de aplacar a solidão do leitor e de fazer com que se sinta pertencendo: “vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só” (LISPECTOR, 1983b, p. 12); “Vou fazer um pedido para vocês: todas as vezes que se sentirem solitários, isto é, sozinhos, procurem uma pessoa para conversar. Escolham uma pessoa grande que seja muito boa para crianças e que entenda que às vezes um menino ou uma menina estão sofrendo” (LISPECTOR, 1983a, p. 45).

E esse ambiente amigável também é proporcionado pelo olhar de admiração das narradoras-autoras que veem nos bichos e nas crianças uma proximidade maior com o universo instintivo e visceral, desprovido das amarras da razão. Concepção semelhante se vê nos contos e romances de Guimarães Rosa, em que meninos e meninas ainda não corrompidos pelas demandas da vida adulta representam a pureza e a totalidade. Benedito Nunes afirma, sobre a personagem Nhinhinha, de “A menina de lá”:

pelos seus dons divinatórios e encantatórios, a esquisita Nininha pode ser filiada à estirpe do Menino [...]. Esses personagens – o Menino, a Menina, o Jovem – dados a encantamentos e sortilégios, munidos de dons extraordinários, e que podem ter das coisas uma visão mais complexa do que a comum, pertencem a uma só família mítica. A infância ou a juventude é neles um estado de receptividade, de sabedoria inata. (NUNES, 1983, p. 161)

Diferente do que ocorre nos escritos de Graciliano e Clarice, através dos textos do autor adentra-se no espectro do mítico e do mágico, mas tanto em Guimarães Rosa quanto na obra aqui trabalhada o infantil parece ganhar força na medida em que se faz forma de percepção do mundo; os primeiros anos de existência do homem se transformam em sinônimo de um olhar genuíno e inédito para o entorno — e Clarice Lispector, aproximando-se desse universo seja através de sua memória ou do diálogo com uma outra criança, busca, por assim dizer, apropriar-se dessas lentes ainda frescas, livres de preconceito e vícios.

Ademais, o espaço acolhedor criado nos livros infantis de Clarice Lispector, em que a “criança nunca é chata” e a infância em nenhum momento configura-se como um lugar de onde se quer sair, torna-se ainda mais agradável quando o *nonsense* e a fantasia ganham espaço nesses textos. Em *O mistério do coelho pensante*, a menção a esse terreno aparece associada à própria imaginação do interlocutor, que é convidado a solucionar o enigma do coelho, e em *A mulher que matou os peixes* está condensada na descrição de uma ilha encantada que, bem no meio da narrativa, cria uma pausa às histórias “reais” de perda. Em *A vida íntima de Laura*, por sua vez, a fantasia passa a integrar a estrutura do texto, já que consiste na solução que propicia o fecho da narrativa. Sobre esse último livro e *Quase de verdade*, Vilma Arêas afirma:

A favor da escritora pode-se argumentar que as duas últimas obras inscrevem-se com facilidade na esfera do maravilhoso, como se fossem contos de fadas cruzados com ficção científica nos quais aparecimentos súbitos de seres de outro planeta — fadas ou ETs — acontecem de forma natural. (ARÊAS, 2005, p. 122)

Dessa maneira, aproveitando-se da capacidade inventiva da criança, Clarice Lispector oferece para os leitores de seus livros infantis a possibilidade de solucionar problemas por meio da fantasia. Em *A vida íntima de Laura*, por exemplo, é o aparecimento de Xext, o extraterrestre, que traz a salvação definitiva para Laura, impedindo que ela se transforme numa “galinha de domingo”. A criança, nessa leitura, é então poupada de presenciar o destino que têm as galinhas nos contos adultos da autora, onde a solução *nonsense* não se faz possível. Assim, enquanto nos quatro contos do primeiro bloco a fantasia, ao lado da descoberta da sexualidade, parece configurar uma saída possível para o sofrimento, mas fica sempre enclausurada no imaginário infantil e no poder de ressignificação daquela que narra já distante dos acontecimentos; neste segundo grupo de análise, ela dá a impressão de invadir o processo de escritura da autora. É dessa forma que, em seus livros infantis, Clarice Lispector aparenta utilizar-se da vocação imaginativa da criança como um meio de construir uma infância mais protegida, em que o interlocutor, valorizado em suas diferenças, vive com a leitura um momento de felicidade compartilhada, em oposição à felicidade clandestina rememorada.

PARTE I**A INFÂNCIA CLANDESTINA**

CAPÍTULO I

Dos restos à rosa

1.1.1. “Restos do Carnaval”: as inspiradoras cinzas da memória

A quem não foi dada a chance de brincar, de tirar as coisas do lugar e de tirar a si mesmo do lugar, de trocar de pele e burlar o tempo, driblando a morte pela eternidade da expressão “era uma vez”, a vida acontece como sina, quando deveria ser jogo.

Rosana Kohl Bines

Referindo-se a situações de risco e violência a que são sujeitas as crianças brasileiras, a crítica Rosana Kohl Bines, nesse trecho do ensaio “Infância: palavra de risco”, traz à tona uma reflexão fundamental para o entendimento do conto “Restos do Carnaval”, publicado por Clarice Lispector em 1968, primeiramente como crônica para o *Jornal do Brasil* e depois na coletânea *Felicidade clandestina*, já em 1971. Nesse texto, a narradora protagonista rememora a sua experiência de um melancólico dia de Carnaval e escancara ali a condição de carência tanto material quanto emocional em que vivia naquele período, quando tinha oito anos de idade. Para ela, no dia especial em que finalmente lhe tinha sido dada a chance de, mesmo que por um dia apenas, transformar-se em outra por meio da fantasia de Rosa que quase magicamente caíra a seus pés, o destino acabou se mostrando “impiedoso”, nas suas palavras, como uma sina incompreensível que só a duras penas se transformaria em jogo.

Logo na primeira frase do conto, o leitor é surpreendido por uma negação, que, referindo-se diretamente ao título, volta a atenção para o vocábulo “restos”: “Não, não deste último Carnaval” (LISPECTOR, 1998b, p. 25). Na oração seguinte, tem-se uma primeira ideia de quais significados carrega essa palavra: a narradora descreve a cena de uma quarta-feira de cinzas e do que sobrou da celebração — talvez a mais alegre do país —, no dia logo após o fim dos festejos, numa cidade onde a cultura do Carnaval é enraizada e que tem parte de sua identidade associada a essa festa: ruas mortas, despojos de serpentina e confete. Essa lembrança somada à frase inicial da narrativa, que começa

com a palavra “não”, estabelece uma atmosfera dominada de negatividade em relação à matéria que é rememorada.

Mas em seguida o tom se transforma e passa a carregar certo vigor, com a narradora retrocedendo alguns dias no tempo e lembrando a “agitação íntima” que a tomava quando a festa se aproximava:

Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu. (LISPECTOR, 1998b, p. 25)

Ao contrário do ambiente esmorecido que assola a primeira reminiscência, a segunda é repleta de otimismo: aquela que era apenas botão se faria finalmente rosa, assim como a própria cidade, que se mostraria em sua potencialidade máxima naqueles dias festivos, e a possibilidade da garota de sentir prazer, que até então permanecia oculta, se libertaria. Numa relação de analogia, evidente pelas frases que intercalam o objeto a que se referem — a menina e a cidade —, é fácil perceber que tanto a garota quanto Recife trariam à tona no Carnaval aquilo que em princípio não era mais que uma suposição, e só nesse momento seria possível existir de maneira a vivenciar certa completude. A ideia de algo que está silenciado e que pode vir a aparecer, mas pode também continuar para sempre irrevelado, é reforçada pela expressão que se repete “como se” e pelos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, que supõem a noção de dúvida, de uma ação que pode ou não ter acontecido. Essa estrutura acentua também o caráter fantasioso do desejo, ou seja, de uma espécie de utopia que é capaz de se realizar apenas na imaginação.

Tratando-se de um relato sobre as reminiscências da narradora, o que fica claro desde o início do texto e ganha força com a palavra “transportou”, usada por ela, a noção de um conteúdo fantasioso ganha nova relevância. Tocada por algo da realidade concreta, a narradora é levada a rever um episódio da sua infância e a refletir sobre a criança que foi. Mais do que restabelecer as peças do quebra-cabeça que conformam o seu passado, a narradora recriará as suas vivências a partir da visão que tem, no tempo atual, daquilo que passou, formando uma nova paisagem — com algumas peças originais faltando, outras em lugares distintos e outras ainda que não estavam antes —

como representação desse período. Temos acesso, então, à imagem que o adulto protagonista e narrador construiu da sua infância e, ainda, à recriação dessa imagem no âmbito da literatura. Nesse sentido, Adélia Bezerra de Meneses, em “Memória e ficção II”, fala sobre a transformação da matéria da memória em matéria literária:

Não é dado bruto que importa, mas sua transposição para o papel, e sua necessária transformação, quando entram os recursos estilísticos, a metáfora, a metonímia, o símbolo, a alegoria; quando atuam os processos de elaboração poética de condensação e deslocamento [...]. A memória é apenas matéria-prima de um processo de mimese. (MENESES, 1995, p. 160)

Assim, diz ela que no campo da análise literária, a memória participa como apenas mais uma fonte para a criação ficcional, não importando, para o estudo crítico, a veracidade daquilo que se narra. E a já largamente discutida aproximação entre vida e obra na criação de Clarice Lispector⁵ aparece, neste caso, de modo que certas recordações da infância da autora no Recife sejam entregues nas mãos de uma narradora, que, em primeira pessoa, retoma os acontecimentos a partir de um tempo e um espaço distintos daquele inicial. Servindo-se de diversos recursos estilísticos, os quais serão esmiuçados no decorrer da análise, a autora é capaz de transfigurar elementos biográficos, sejam eles fatos concretos, sejam apenas reminiscências, em produto artístico.⁶ A escritora disse certa vez, na crônica “A surpresa”:

[...] Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de

⁵ Em *Uma vida que se conta*, de Nádya Batella Gotlib, a estudiosa demonstra como Clarice Lispector se cria como personagem na própria obra, ficcionalizando-se. Já Lícia Manzo, em *Era uma vez eu: a não ficção na obra de Clarice Lispector*, demonstra a curta distância em que se encontram vida e obra nos escritos claricianos. (GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009; MANZO, Lícia. *Era uma vez eu: a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.)

⁶ A trama entre literatura e vida, tanto no caso de Clarice Lispector como de outros autores, ganha cores mais fortes com os inúmeros testemunhos e fragmentos cronísticos que revelam fatos biográficos reencontrados em frases e passagens da obra. No exercício da análise literária, eles deixam de ser fatos para se tornarem construções das narrativas; o entorno extraliterário surge como ressonância da e para a obra, em constante e instigante jogo de vai e vem que amplifica as reflexões, embora não se constitua em aferidor de seu valor. Em suma, o foco aqui presente será o texto em seus múltiplos diálogos internos e também contextuais, sem no entanto deles depender de forma determinante.

encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (LISPECTOR, 1999a, p. 23)

É justamente esse exercício de mirar-se de fora, como “um objeto a ser olhado”, que faz possível a transformação de uma reminiscência difusa em texto literário, o qual, por sua vez, trará os ecos da vivência original, fazendo com que por fim ficção e realidade se mesquem de tal forma que se torna difícil distingui-las, como fica dito na última linha da crônica. Em outro texto, com o título sugestivo de “A irrealidade do realismo” e publicado dois meses antes de “Restos do Carnaval”, Clarice Lispector diz, em consonância com esse raciocínio:

[...] Qual é a relação entre a arte e a vida? Qual a conexão? O cordão umbilical? E por que a arte pula da vida? E quase ao mesmo tempo? E inevitavelmente? Porque nada é mais claro, ou mais provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com as coisas como são, e começava a moldá-las cruamente. (LISPECTOR, 1999a, p. 70)

A invenção literária, dessa forma, conforma-se como um remodelamento criativo do real e, no conto em questão, de algo que foi de fato experimentado pela protagonista.

Seguindo essa linha de pensamento, é também interessante refletir sobre a menção, já no instante inicial do conto, à cidade de Recife, onde vive a narradora e onde morou a própria Clarice Lispector, quando tinha a mesma idade da garota de “Restos do Carnaval”. Como se vê no depoimento da autora sobre Pernambuco, já mencionado na introdução deste trabalho, as marcas mnemônicas que se desprendem das coisas vividas podem se eternizar e se sobrepor a outras experiências que o sujeito possa ter tido. O que faz com que algumas vivências tenham esse poder de impregnação, enquanto outras não fazem marca, é da ordem do desconhecido. Ainda no que diz respeito às relações entre o sujeito e seu espaço, bem como o modo como se transfiguram na e pela memória, vejamos mais dois exemplos que se contrastam entre si, mas também convergem em alguns aspectos a serem observados:

Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife. [...] Saíamos para uma rua toda escura, recebendo a brisa da pré-madrugada. E esperávamos o bonde. Até que lá de longe ouvíamos o seu barulho se aproximando. E minha felicidade começava. Atravessar a cidade escura me dava algo que jamais tive de novo. (LISPECTOR, 1999a, pp. 169-70)

Já na obra ficcional *Onde estivestes de noite*, diz:

Por que não tentar neste momento, que não é grave, olhar pela janela? Esta é a ponte. Este é o rio. Eis a Penitenciária. Eis o relógio. É Recife. Eis o canal. Onde está a pedra que não sinto? a pedra que esmagou a cidade. Na forma palpável das coisas. Pois esta é uma cidade realizada. Seu último terremoto se perde em datas. Estendo a mão e sem tristeza contorno de longe a pedra. Alguma coisa ainda escapa da rosa-dos-ventos. Alguma coisa se endureceu na seta de aço que indica o rumo de — Outra Cidade. (LISPECTOR, 1999g, p. 34)

Se na crônica “Banhos de mar” a autora relembra a felicidade daquele contato com a cidade no seu amanhecer e constrói uma cena epifânica em que sobressai o encantamento da infância, mencionando apenas de soslaio o sentimento de perda em relação ao que passou; no trecho de *Onde estivestes de noite* fica mais evidente a nostalgia daquela que, já afastada de Recife, tenta recuperá-la através de sua memória, mas ao mesmo tempo reconhece-a como uma cidade “realizada”. Em todos os casos, porém, vê-se a relação de proximidade e de afetividade que as narradoras estabelecem com o local, o que resulta, em “Restos do Carnaval”, na contiguidade entre a protagonista e o cenário ao redor, como se uma pudesse refletir a imagem — cinza, triste, abandonada — da outra e vice-versa, numa condição de espelhamento. Ademais, percebe-se nas citações mencionadas que a exploração da cidade e a convivência com ela parecem ser motivos de prazer, e o Carnaval, nesse sentido, reforça essa ideia, sendo uma festa pública, que se apropria das ruas e as transforma num grande palco.

Contribuindo com esse raciocínio, Gilberto Martins ressalta a importância de Recife na vida da escritora ucraniana imigrante, que encontrou no Brasil a alegria de pertencer a um povo:

[...] objeto da aquisição identificatória, Recife, cortada por pontes (portos de passagem por excelência), ressurgem em contos e crônicas, cenário da infância e paisagem ativa da memória a partir da qual se procura constituir o sentimento de identidade pessoal e ‘verdadeira’ (MARTINS, 2010, p. 16).

E essa vontade da autora de identificar-se com o seu entorno, de fazer parte de algo maior, se assemelha ao desejo da manobra de “Restos do Carnaval” de possuir para assim fundir-se àquilo com o que se deseja identificar, que fica patente no trecho seguinte à descrição do Carnaval: “Carnaval era meu, meu” (LISPECTOR, 1998b, p. 25).

Entretanto, logo depois vem a afirmação: “No entanto, na realidade, eu dele pouco participava” (LISPECTOR, 1998b, p. 25). A oração introduzida por uma conjunção adversativa retoma o tom melancólico das primeiras linhas e reestabelece o vai e vem entre as boas e más lembranças, enquanto a imagem seguinte da garota que observa à porta os outros se divertirem reforça a posição apartada da protagonista e a sua necessidade de sentir-se pertencendo. Na crônica “Pertencer”, publicada em 1968, Clarice Lispector fala de sensação análoga:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. Se no berço experimentei essa fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. [...] Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma. (LISPECTOR, 1999a, p. 110)

Esse anseio adquire grau elevado de tragicidade no conto na afirmação de que “mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998b, p. 26), feita no momento em que a narradora refere-se ao lança-perfume e aos confetes que ela ganhava, e que constituíam o máximo do que lhe permitiam obter para participar da festa.

A oscilação da narrativa entre a “menina alegre” e a menina que é parte do cenário das “ruas mortas” e dos “restos do Carnaval”, então, parece corresponder à própria vivência pendular daquela que, distante do tempo dos acontecimentos, rememora o seu passado. Apesar da carência e do desamparo que a narradora enxerga

na garota pobre de oito anos e que fazem-na confessar que “está se tornando difícil escrever”, ainda assim é possível entrever na voz que narra a possibilidade de prazer e de realização, que manifestava-se principalmente no contato dela com o seu próprio interior, já que o mundo externo lhe era inacessível. Por meio da imaginação, ela era capaz de transformar aquilo que apenas vivia como observadora em algo totalmente seu e assim se apropriava da festa de Carnaval. A autora Clarice Lispector disse certa vez: “na infância eu tive um cotidiano mágico. Eu era muito alegre e escondia de mim a dor de ver minha mãe assim (doente)” (WALDMAN, 1986, p. 16). Como a personagem, a alegria de Clarice se contrapunha à dor, e a magia que fazia parte de seu dia a dia parece ser a mesma que se manifesta na narrativa, por meio da experiência da menina com o Carnaval e, principalmente, da fantasia de Rosa que lhe será disponibilizada quase como um milagre.

Porém, esse pêndulo entre o positivo e o negativo pode também apontar para a vontade da narradora — e da própria autora — de “moldar as coisas”, como dito na crônica “A irrealidade do realismo”, pintando com as cores da literatura aquilo que foi vivido como cinza. O crítico Carlos Mendes de Sousa, em *Figuras da escrita* (SOUSA, 2011, p. 494), reflete sobre os enigmas associados à origem de Clarice Lispector e chama a atenção para a ambivalência presente na sua afirmação de que, em meio a uma infância tão sombria, ainda assim era feliz. Outro mistério que ocupa parte significativa da obra da autora e aparece no conto de maneira central é a relação com a figura materna. Assim como para a protagonista, a mãe de Clarice era uma fonte de sofrimento e culpa, e, segundo o biógrafo Benjamin Moser, a escritora pouco falava de sua mãe, que apesar disso parece ter tido um papel fundamental em sua vida. Na mesma crônica “Pertencer”, a autora chega a afirmar:

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. [...] Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. (LISPECTOR, 1999a, p. 111)

E Moser completa: “A pobreza do pai e a doença da mãe conspiravam contra, mas em entrevistas e escritos ocasionais Clarice sempre rememorou uma infância feliz” (MOSER, 2009, p. 102). A figura dessa mãe doente fez com que a autora tenha estabelecido uma relação dúbia, de afeto e aprisionamento, com a figura materna,⁷ e a missão falhada do seu nascimento tem a repercussão de uma ferida sempre renovada na culpa e na angústia, como diz Carlos Mendes de Sousa, nó que pode ter sido, inclusive, o grande propulsor da literatura clariciana (SOUSA, 2011, p. 494). No texto em análise, esses fatores que de alguma forma resvalam na biografia da escritora são elementos que contribuem para a ambiguidade criada entre a infância feliz e a carência dessa época, criando tensões que preparam o final do conto.

Segundo o mesmo autor, essa relação de tantas facetas reflete-se também nas várias imagens de mãe que povoam sua obra, indo “da missão falhada à projeção na impossível figura da mãe total, da protetora do mundo”. Em “Restos do Carnaval”, vale notar que a mãe que faz com que a protagonista sinta-se culpada e que depois a destituirá de todo o encanto que vinha alimentando com a possibilidade de fantasiar-se opõe-se à “mãe boa”, a de sua amiga, que lhe dá os restos da vestimenta de Rosa trazendo-lhe esperança de um Carnaval mais completo. E essa mesma figura de mãe provedora, que amaina o seu sofrimento, está em “Felicidade clandestina”, e em ambos os casos elas aparecem de forma passageira, mas estruturante, quase como um *deus ex-machina* que possibilita um desfecho feliz para uma situação que carrega traços de tragicidade.

Tanto na história de vida de Clarice Lispector quanto na da personagem de “Restos do Carnaval”, a mãe doente faz com que as meninas permaneçam numa posição secundária no núcleo familiar. Em *História social da criança e da família* (ARIÈS, 1989), o estudioso Phillip Ariès faz um detalhado panorama da ideia de infância desde o século XIII até o surgimento do conceito moderno, mais próximo de como o concebemos atualmente, no século XVII, com a chegada da modernidade e dos novos hábitos da burguesia. Diz o autor que, a partir do século XVIII, os assuntos relacionados à criança passaram a ser dignos de maior atenção, e ela tornou-se o elemento central da família (ARIÈS, 1989, p. 70), afirmação que vai de encontro ao que ocorre com ambas,

⁷ Lucia Helena, no artigo “A literatura segundo Lispector”, afirma que nos contos de *Laços de família* também há essa relação entre os membros das famílias retratadas: “Todavia, homens ou mulheres, os laços que os uniam eram familiares mas ambíguos, estabelecendo-se a partir deles elos ao mesmo tempo de afeto e aprisionamento”. HELENA, Lucia. “A literatura segundo Lispector”. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962, v. 1, n. 1, p. 26.

a autora e sua protagonista. No conto, a protagonista perde o seu posto dentro de casa, no âmbito privado, e é também apartada do coletivo devido à sua condição social, bastante reiterada na narrativa por orações como “eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco” (LISPECTOR, 1998b, p. 26), ou “Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho, que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola”. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

A contradição entre o que está retratado no conto com traços biográficos e o que diz o crítico pode ter base não só na singularidade desse núcleo familiar com um de seus membros adoentados, portanto exigindo atenção de forma a ofuscar as demandas de outros parentes, mas também no contexto social brasileiro do começo do século XX, época em que Clarice Lispector era menina e vivia no Recife e que pode ter sido a inspiração para a ambientação do conto. O período de urbanização e industrialização, o solapamento do sistema escravista e a chegada dos imigrantes transforma a dinâmica social das cidades e agrava as crises sociais, aumentando a criminalidade e a marginalidade por todo o país. Para evitar esse caminho da delinquência, muitas crianças e jovens eram incitados a trabalhar, e o tratamento dado à infância, portanto, era diferente. Mesmo considerada como um período importante na vida do sujeito, nem sempre era possível proteger as crianças das mazelas do mundo adulto, fosse pela necessidade de trabalhar ou pela responsabilidade por uma mãe incapacitada e pobre.

Assim, como Macabéia, protagonista de *A hora da estrela*, Mineirinho, da crônica emblemática de mesmo nome, o mendigo, do conto “A Bela e a Fera”, os homossexuais e prostitutas de *A via crucis do corpo* ou até mesmo o rato, de “Perdoando Deus”, a menina de “Restos” faz parte da legião de figuras invisíveis que povoam a obra de Clarice Lispector e que são vítimas de uma estrutura social que a poucos privilegia. Ainda que sua situação seja menos precária e extrema do que as das demais personagens citadas, a protagonista do conto convive com restrições familiares e materiais que a aproximam da linhagem considerada. Sobre esse ponto, é interessante considerar o que diz Lucia Helena, em “A literatura segundo Lispector”:

As personagens de Lispector, mesmo os adolescentes e as crianças, estão sempre envoltas por uma nada tênue, embora sorrateira, camada de opressão. E estão sempre tensamente submetidas à tradição patriarcal em sua dinâmica de obediência a valores que, se aparentemente se mostram mais vantajosos para os homens, acabam

por aprisionar e reprimir a todos, não importando o sexo, a classe, a etnia ou a idade (HELENA, 1962, p. 39).

Diante dessa condição pouco favorecida e de uma dinâmica familiar em que não há espaço para a infância, a protagonista permanece só em seu universo, criando assim o seu repertório de experiências sem que haja um interlocutor atuante. É, nesse sentido, semelhante à menina Joana, de *Perto do coração selvagem*, que inventa a sua maneira particular de brincar, e, mais uma vez, talvez inspirada na própria autora:

“Eu era meio liderzinha”, admitia Clarice. Era também “muito imaginosa, era quem inventava as brincadeiras”, disse Tania. [...] “Antes de aprender a ler eu já fabulava”, recordava Clarice. [...] Bertha Lispector Cohen, sua prima, lembrava que Clarice dava nome a todos os azulejos do banheiro e a seus lápis e canetas. (MOSER, 2009, p. 104)

Dessa forma, apesar das evidentes dificuldades enfrentadas pela garota do conto, que fazem-na buscar “a saída de uma infância vulnerável” (LISPECTOR, 1998b, p. 26), vê-se a sua disponibilidade, e talvez até necessidade, para ser feliz. Como afirma Gilberto Martins em *Estátuas invisíveis*, a infância em Clarice Lispector “ainda é um foco de resistência, tempo da fantasia e do espaço do desejo” (MARTINS, 2010, p. 28). E em “Restos do Carnaval”, tanto o tempo da fantasia quanto o espaço do desejo concretizam-se na roupa de Rosa que é oferecida à menina e que seria produzida a partir dos restos da vestimenta de sua amiga. Frente a um mundo formado basicamente por restrições, o adereço de Rosa oferece a ela aquilo que mais almejava: “pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma” (LISPECTOR, 1998b, p. 27). Vestindo a fantasia, a garota seria transportada para outro terreno, e aquela seria a sua chance máxima e inédita de concretizar, no âmbito do lúdico, o que até então lhe parecia impossível.

Assim, essa atitude imaginativa, tão importante para a criança resistir ao mundo de adversidades quanto para a escritora criar o seu próprio universo, como já dito, se opõe àquela menina que olha “ávida os outros se divertirem”. Isso porque a avidez de ter e não poder realizar, como ocorrerá em “Felicidade clandestina” na busca pelo livro,

desperta a potência da fantasia, um modo de poder sem ter.⁸ De alguma forma, a vontade de possuir é ainda maior quando o objeto se mostra quase impossível, e aquilo que não se tem oferece mais desafios. Na afirmação de que “o Carnaval era meu”, então, talvez esteja inscrito não só o desejo de pertencer a algo maior mas também de ter em suas mãos algo que fosse seu, numa escala em que, sendo a protagonista o elemento do meio, contempla-se tanto o maior quanto o menor. Em “Medo da eternidade” fica evidente essa necessidade de apropriar-se e dar sentido a algo que não está ao alcance:

[...] Quando eu era muito pequena ainda não tinha provado chicles e mesmo em Recife falava-se pouco deles. Eu nem sabia bem de que espécie de bala ou bombom se tratava. Mesmo o dinheiro que eu tinha não dava para comprar: com o mesmo dinheiro eu lucraria não sei quantas balas. Afinal minha irmã juntou dinheiro, comprou e ao sairmos de casa para a escola me explicou:

— Como não acaba? — Parei um instante na rua, perplexa.

— Não acaba nunca, e pronto. — Eu estava boba: parecia-me ter sido transportada para o reino de histórias de príncipes e fadas. Peguei a pequena pastilha cor-de-rosa que representava o elixir do longo prazer. Examinei-a, quase não podia acreditar no milagre. Eu que, como outras crianças, às vezes tirava da boca uma bala ainda inteira, para chupar depois, só para fazê-la durar mais. E eis-me com aquela coisa cor-de-rosa, de aparência tão inocente, tornando possível o mundo impossível do qual já começara a me dar conta. Com delicadeza, terminei afinal pondo o chicle na boca.

— E agora que é que eu faço? — Perguntei para não errar no ritual que certamente deveria haver.

— Agora chupe o chicle para ir gostando do docinho dele, e só depois que passar o gosto você começa a mastigar. E aí mastiga a vida inteira. A menos que você perca, eu já perdi vários.

— Perder a eternidade? Nunca. (LISPECTOR, 1999a, p. 289)

Essa outra voz que rememora um episódio da infância em Recife traz ao leitor vislumbres de uma experiência similar à da narradora de “Restos do Carnaval”: o pouco dinheiro, o desejo de apropriar-se de algo inacessível, nesse caso a eternidade

⁸ Vale acrescentar que em “O escritor e a fantasia”, Sigmund Freud mostra que uma das fontes da escrita criativa, ficcional, está na criança, que ao brincar reinventa e corrige o mundo faltante. Já o adulto abandona o brincar com objetos, mas não renuncia ao fantasiar, e, como poeta e escritor retifica o que está insatisfatório como um demiurgo. (FREUD, Sigmund. “O escritor e a fantasia”. In: *Obras Completas*, vol. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.)

representada pelo chicles, e a menção a um universo encantado e o transporte a ele por meio de um objeto comumente associado ao universo infantil — o chiclete, a fantasia e o livro de Monteiro Lobato, como se verá em “Felicidade clandestina”.

Como rosa, ao transformar-se em algo que não lhe parecia disponível e assim dominar um espaço que até então lhe era externo, a menina estaria exercendo a sua capacidade criativa, usufruindo a sua chance de brincar, algo que de forma geral era pouco propiciado a ela e que seria a única saída possível para o seu sofrimento. Mas logo a sua oportunidade se esvai, quando a certa altura ela tem de sair sem estar totalmente fantasiada à procura de um remédio para sua mãe, que, doente, teve uma piora repentina. Assim, o que era esperança torna-se decepção, o que era potencial exercício criativo e de liberdade transforma-se em necessidade de submeter-se à realidade, e o choque de ter de retornar à sua condição precária, depois que uma nova possibilidade havia se apresentado, a faz acreditar que aquele seria um caminho sem volta. Ela diz:

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. (LISPECTOR, 1998b, p. 28)

A ideia de uma oposição entre a infância encantada e desencantada reforça o movimento pendular das boas e más lembranças que estrutura a narrativa, ou, como um terceiro grupo de sentido, das vivências criativas e não criativas. O psicanalista D. Winnicott diz que:

[...] é através da percepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida. Em contraste, existe um relacionamento de submissão com a realidade externa, onde o mundo em todos os seus pormenores é reconhecido apenas como algo a que ajustar-se ou a exigir adaptação. (WINNICOTT, 1975, p. 28)

Indo ao encontro do que diz Rosana Kohl Bines, fica evidente aqui que o prazer e a realização vêm da “percepção criativa” do mundo, que transforma alguém que

apenas ajusta-se à realidade externa em sujeito potente. E essa é justamente a possibilidade criada pelo brincar, como afirma Bines, atividade que é capaz de dar novos tons e cores a um cenário insalubre que exige o tempo todo a adaptação mencionada pelo psicanalista. Assim, essa dupla postura de criação e de adaptação parece ser condição básica da existência, e no caso da protagonista de “Restos do Carnaval”, é fácil perceber como os dois polos se misturam e se influenciam. Ainda no início do conto, a narradora afirma: “À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava em contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério”. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

No antagonismo estabelecido entre as “pessoas com o seu mistério” e os “duendes e príncipes encantados”, é possível perceber a noção de uma infância idílica, terreno ainda puro, povoada pelos contos de fadas e seus finais felizes — algo ao qual a protagonista nunca teve acesso, já que esteve sempre fadada a reconhecer os mistérios que conformam a existência. Ricardo Iannace diz, em *A leitora Clarice Lispector*, que o maravilhoso era um universo impossível na vida da autora; os desejos nunca se realizavam sob passe de mágica, e daí vinha seu espanto, por exemplo, com o conto Aladim, um dos primeiros livros importantes de sua vida, em que com apenas um esfregão na lâmpada mágica as vontades eram satisfeitas (IANNACE, 2001, p. 108). Assim, tanto para Clarice Lispector quanto para sua personagem, o maravilhoso e a possibilidade de uma infância encantada são extremamente frágeis, sempre ameaçados pela condição de adaptação acima mencionada. Como o papel crepom da fantasia de Rosa, esse encantamento pode desfazer-se com qualquer sinal de chuva.

E de fato a expressão do maravilhoso sucumbe à primeira manifestação do real: não bastasse a fantasia ser originada dos restos de outra, a doença da mãe da protagonista agrava-se no meio da festa de Carnaval, bem no momento em que ela seria alçada a esse terreno lúdico de possibilidades infinitas. Assim como no episódio “A costureira das fadas”, do clássico de Monteiro Lobato *Reinações de Narizinho*, em que a garota espera o feitio de sua vestimenta pela aranha, a menina aqui também aguardou a sua fantasia ser manufaturada, mas, diferente da história infantil, a magia em “Restos do Carnaval” fica submetida ao real. Se os dias de festa seriam, como o ambiente dos contos de fadas, o espaço em que tudo é possível e onde o imaginário extravasa os limites do factível, isso não vale para a protagonista, que tem de socorrer a mãe. Nesse sentido, é coerente afirmar o que Iannace observa a respeito de “Felicidade clandestina”

em relação a “Restos do Carnaval”: o plano da realidade e o da fantasia disputam espaço no conto, marcando, como já dito, uma nítida oposição entre o encantado e o desencantado, e nesse movimento que vai de um oposto a outro o que parece vencer é a infância desencantada, sendo a protagonista uma Cinderela que, antes mesmo de encontrar seu príncipe, já virou abóbora.

O crítico também comenta sobre os livros infantis que marcaram a escritora em sua vida e que eram, em sua maioria, contos de fadas ou maravilhosos: Grimm, Andersen, Perrault, Lewis Carrol, Lobato, entre outros, foram alguns dos autores lidos com bastante afincio por Clarice Lispector. Diante disso, fortalecendo a relação entre vida e obra que, no caso de “Restos do Carnaval”, parece ser elemento importante de análise, é interessante perceber que essas histórias aparecem em vários de seus textos. Em “Felicidade clandestina”, por exemplo, a protagonista passa toda a narrativa à espera do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e ao final une-se a ele como “uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998b, p. 12). Já em “Os desastres de Sofia”, narrativa inspirada na obra *Les malheurs de Sophie* (1858), de Condessa de Ségur (1799-1874), há, a certa altura do conto, a menção ao Lobo Mau, que parece trazer aí uma referência ao desejo pelo sexo oposto, como parte dos significantes que trabalham a passagem da garota para a adolescência. Veremos ambos os textos nos capítulos seguintes.

Em “Restos de Carnaval”, essa transição para a vida adulta também se coloca de maneira central, como fica evidente na afirmação da protagonista de que com a fantasia de Rosa conseguiria se livrar de sua infância e é reforçada no fim da narrativa com o aparecimento do garoto. Em certo momento do conto, a narradora diz:

Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça — eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável — e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

E também:

E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior [...]. Até meu susto

com os mascarados, pois, era essencial para mim. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

Se aproximarmos o trecho acima da atmosfera criada em “Mistério em São Cristóvão”, em que uma menina é completamente surpreendida e depois tomada por um medo repentino ao avistar três mascarados em seu jardim, o que fica patente em “Restos do Carnaval” é que na sua percepção precoce de garota todos tinham algo com o que se cobrir, um papel a desempenhar e uma proteção que salvaguardasse o seu mistério. E só mesmo se também tivesse a sua máscara — o batom e o ruge que disfarçariam seu semblante de menina — poderia sair da infância desamparada e se unir ao coletivo, pertencendo a algo maior. Nesse sentido, a imagem do bloco de Carnaval em que indivíduos fantasiados formam um grupo íntegro e desfilam na rua enquanto a protagonista apenas os observa reforça a ideia de um todo — de mascarados — do qual ela está excluída — semelhante à imagem de “Mistério em São Cristóvão”, em que a garota observa de dentro da sua casa, pela janela, os mascarados no jardim. Mas, ao mesmo tempo, ela parece estar só parcialmente apartada: a personagem, em busca do remédio para a mãe, sai à rua cindida entre sua face exposta, infantil, sem maquiagem, e sua face já mascarada com a fantasia de rosa. Metade rosa, metade menina, essa imagem reproduz de maneira quase didática a transição por que passa a protagonista, algo que a própria narradora explicita ao formar a oposição máscara de moça versus exposta vida infantil e que só será desfeita ao final do conto, com o surgimento de um garoto-herói que chega para resgatá-la dessa infância de sombra. A cena já citada da garota que olha o bloco passar, no corredor entre a casa e a rua, também reforça sua condição intermediária da protagonista, entre o interior, o âmbito familiar, a clausura dos laços com sua mãe, e a saída para as possibilidades que o mundo, o externo, o social, têm a oferecer.

Carlos Mendes de Sousa diz que a passagem da moça à mulher está em várias das narrativas claricianas e é essencial para o entendimento de sua obra de forma global, sendo “um privilegiado estágio de figuração — como obra que está em fase de se fazer” (SOUSA, 2011, p. 132). Ele completa:

São importantes as fases de transição da idade — da infância para a adolescência ou da adolescência para a fase adulta. Muitas das histórias contadas são histórias de iniciação. Na perspectiva das crianças meninas, elas veem-se a si mesmas como rosas. [...] Essa

atenção dedicada à fase de transição pretende ser também um prestar atenção à matéria em vias de ser moldada, matéria bruta. (SOUSA, 2011, p. 133)

Sob a luz da afirmação de Sousa, vemos que a mesma cena mencionada traz também uma outra possibilidade: a casa, como o espaço de dentro do próprio sujeito, ambiente em que domina a matéria ainda bruta, será abandonada para que se chegue ao espaço da rua, onde estão os mascarados e onde deve-se formatar esse conteúdo informe — como a massa branca da barata, a gema do ovo, o chicle do cego, entre outras imagens — para alcançar a vida adulta, ou, no caso de outras histórias claricianas, escapar da loucura, da marginalidade, da condição de estrangeiro diante da vida. Imagens como a da massa branca da barata, em *A paixão segundo G.H.*, da gema do ovo e do chiclete do cego, em “Amor”, entre outras, podem ser associadas ao conteúdo informe de que seria constituído o “de dentro” humano; um lugar onde estariam os impulsos mais primitivos e que, para Clarice Lispector, parecia ser um alvo a ser alcançado — algo que se pode enxergar já no seu primeiro romance, em que a menina Joana vai em busca desse encontro com a própria selvageria.

Aqui é interessante refletir sobre o que diz Yudith Rosenbaum a respeito da criança, em “Um menino a bico de pena”, a partir de uma visão psicanalítica. Para a crítica, o processo de subjetivação do indivíduo, objeto de estudo da psicanálise, percorre seus textos, que problematizam sempre “um dos principais desafios do crescimento: transitar de um lugar objetual para subjetivar-se” (ROSENBAUM, 2011, p. 218). E Humberto Moacir de Oliveira, refletindo sobre a mesma crônica, completa: “A autora consegue de maneira delicada e poética nos apresentar os riscos, desafios e sacrifícios experimentados pelo ser humano em seus primeiros movimentos rumo à constituição de uma subjetividade”. (OLIVEIRA, 2014, p. 139)

Sendo assim, enquanto o bebê da crônica vive seus laços afetivos com a mãe e só gradualmente se volta na direção do que se encontra fora do círculo materno, num estágio inicial do desenvolvimento psíquico infantil, a menina de “Restos”, já em outra fase da vida, procura uma maneira de afirmar-se também como sujeito — não a entidade psíquica, que a essa altura já está consolidada, mas um sujeito social, capaz de impor suas singularidades frente ao coletivo, ao mesmo tempo em que busca pertencer a ele.

No entanto, a partir da oposição entre o “mundo interior” e o “mundo formado por mascarados”, vemos aí a contradição desse processo de subjetivação: apesar da necessidade e vontade de travestir-se em “alguém” com uma identidade própria para pertencer e sobreviver no âmbito social, percebe-se também a noção da existência de um mundo interior valioso, não mascarado, e da perda que significaria abrir mão dessa realidade, já que de algum modo esses dois extremos parecem incompatíveis. Seguindo então o modo de pensar psicanalítico, se por um lado “desde o nascimento, como já vimos segundo a psicanálise, buscamos refúgio neste campo protegido pelas nossas próprias alucinações que são produções compensatórias de toda carência de que somos feitos” (ROSENBAUM, 2011, p. 232); por outro, “o advento da função compensatória faz-se acompanhar por júbilo e terror, mas é antes de tudo conquista emancipatória. Afinal, a psicanálise também nos ensina que não há gozo possível fora da cultura” (ROSENBAUM, 2011, p. 233).

Dessa forma, se em um primeiro momento a chamada função compensatória pode representar a perda do que há de mais visceral no sujeito; por outro lado, ela é também a única forma possível de se exercer a liberdade e o prazer, constituindo-se como uma ferramenta a qual é preciso aprender a usar, ou permanece-se à mercê da cultura. Então, como complementa Carlos Mendes de Sousa:

[...] tão importante como tirar a máscara é o próprio momento em que esta se cola ao rosto, o que acontece a todo momento, porque viver é mascarar-se, ser é mascarar-se. [...] Há uma dialética permanente entre o tirar e o manter a máscara. Um mostrar e um ocultar da identidade que se acompanha de um fazer e refazer da escrita. (SOUSA, 2011, p. 501)

De posse da sua máscara, seria possível para a protagonista tornar-se sujeito reconhecido, mas em troca, para livrar-se da solidão de não pertencer, ela teria de dar contorno às suas pulsões e domesticar-se, passando a fazer parte daquilo que é socialmente acordado. Para Clarice Lispector, a nudez dos animais, das coisas e das crianças, como a personagem de “Restos”, é inconciliável com a máscara protetora que se adquire com a passagem dos anos. Mas ao mesmo tempo em que vê-se na obra da autora uma busca por essa verdade descoberta e primordial, sobre si mesma e sobre o outro, a camada que se sobrepõe a esse estado informe é também permanente e necessária, não sendo só escudo mas um modo de existir no mundo.

E esse paradoxo, fundamental na obra de Clarice Lispector, torna-se, nas narrativas que trabalham a passagem da infância para a adolescência, seu núcleo estrutural, já que o foco dado pela autora é justamente o percurso de mascaramento inerente a esse período. Nesse sentido, é interessante perceber como esses textos configuram-se como uma lente de aumento, um espaço em que é possível deter-se e aprofundar-se nesse processo definidor da poética clariciana, em que se estabelece uma dialética do “entre”, da fronteira entre ser para o mundo e ser para si mesma. O mesmo crítico diz: “[...] os adolescentes representam por excelência a matéria moldável em fase de identificação. [...] Na criança e no adolescente cumpre-se igualmente a figuração do andrógino, que pode ser lida na mesma direção”. (SOUSA, 2011, p. 506)

E também é interessante refletir sobre como constitui-se, em outro aparente paradoxo, o fato de que esse processo de mascaramento se dá em “Restos do Carnaval” justamente numa festa que se caracteriza pela liberação do prazer, quando se permite dar vazão ao desejo de maneira controlada, ou seja, num tempo e espaço delimitados, com regras a serem seguidas.

Vê-se, desse modo, em “Restos do Carnaval” e nos outros textos com o mesmo tema, a ânsia pela saída de uma fase de alheamento mas ao mesmo tempo a tentativa, por parte da narradora que revê o seu passado, de manter-se de alguma forma vinculada a esse estado animal e sem forma. No conto “A legião estrangeira”, o estado de passagem é colocado em primeiro plano tanto pela figura de Ofélia, a criança adultizada que parece viver um rito de passagem às avessas, quanto pelo pinto, animal que está entre o ovo e a galinha e cuja existência pressupõe um processo de transformação. Em “A experiência maior”, ela diz: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu”. (LISPECTOR, 1999a, p. 385)

Essa vontade de ser outro, fundamental em “Restos do Carnaval” no contexto de uma fuga da infância, é também recorrente no conjunto clariciano e salienta uma inclinação para experimentar a alteridade, atitude que aparece como oposta, mas simultânea, àquela de encontrar o que há de mais visceral na existência. Vemos esse processo, por exemplo, na protagonista aqui analisada que ao fantasiar-se de Rosa tenta distanciar-se de si e em “Encarnação involuntária”, em que está dito:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria autoacusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdoo. (LISPECTOR, 1999a, p. 151)

O próprio processo de rememoração, nesse sentido, conforma-se como uma maneira de transfigurar-se em outro, mas agora por meio da ação da memória e da imaginação para que se efetue a recriação de si próprio. Entretanto, o que se pode perceber é que, por mais paradoxal que pareça, ao mesmo tempo em que a narradora se afasta de sua condição atual, do seu eu no presente, para transformar-se em outro, ela acaba por aproximar-se de uma faceta constituída como alteridade, mas que, no limite, somente a coloca ainda mais em contato consigo mesma. Parece, assim, como levantado em “A experiência maior”, que por mais latente que seja a vontade de fugir de si, todos os caminhos levam ao próprio sujeito e fazem com que ele entre em contato com o tal “âmago dos outros [que] era eu”, e assim as duas atitudes aparentemente opostas se unem num único ciclo, cuja busca maior é de fato o encontro com o selvagem coração da vida.

Então, para aquela cujo maior desejo era fazer parte, mesmo que isso significasse que algo do seu mundo interior poderia ser sacrificado em nome da preponderância do intelecto, vemos ao final do conto uma possibilidade de esperança. Logo depois de dizer que, toda pintada, diante da culpa pela mãe doente, ela sentia-se não como uma Rosa mas como “um palhaço pensativo de lábios encarnados” (LISPECTOR, 1998b, p. 28), a narradora relembra o momento em que um garoto para diante dela:

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1998b, p. 28)

Como no resto da narrativa, a lembrança positiva vem logo depois de uma afirmação desencantada: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria” (LISPECTOR, 1998b, p. 28), e aqui a possibilidade de “salvação” vem pelo olhar de um ser do sexo oposto. É só assim que ela, até então apartada da festa, finalmente se descobre como alguém que está sujeito à atenção do outro, que desperta curiosidade entre a multidão de fantasiados e que, mais que isso, é objeto de desejo. A partir desse contato inesperado com o garoto, a menina sente que é vista como aquilo que gostaria de ser e assim pode se libertar dessa infância de privações. Vale retomar aqui o que disse Humberto Moacir de Oliveira em artigo já mencionado: “Um dos grandes legados do conto é nos evidenciar, através de uma estética refinada e de um estilo único, que a constituição do sujeito é um processo que envolve o trabalho do ser e do Outro”. (OLIVEIRA, 2014, p. 139)

Referindo-se ao conceito lacaniano de Outro,⁹ sobre o qual não nos deteremos especificamente, ele menciona a participação indispensável de uma alteridade na formação do eu, reiterando a impossibilidade de separação entre sujeito e alteridade acima mencionada. Só frente a frente com o outro, o menino, é que a protagonista consegue reconhecer-se e consolidar-se como a Rosa tão almejada. E deve ser notada também a importância que tem aqui o olhar, como elemento capaz de dar contorno ao sujeito e encorajá-lo a afirmar-se, algo que se observa frequentemente na obra clariciana.

A fantasia de rosa, que não dispensa o ruge e o batom, fazia-a sentir-se bonita e feminina e constitui o símbolo — a máscara — dessa mulher madura que a protagonista vislumbrava. Nádia Batella Gotlib fala da cena da infância de Clarice que seria a inspiração para “Restos do Carnaval”:

[...] no conto, publicado em *Felicidade clandestina*, o modo de narrar com invenção “animou” a cena, e o que é lembrança estática, as duas

⁹ Para um primeiro esclarecimento sobre o Outro na teorização lacaniana, reproduzimos o verbete “Outro” do volume *Lacan: operadores de leitura* (Américo Vallejo; Lígia C. Magalhães. São Paulo: Perspectiva, 1979): “Escrito com maiúscula, alude a um lugar e não a uma entidade. Diz-se lugar para significar uma ordem de elementos significantes que são os que articulam o inconsciente e marcam a determinação simbólica do sujeito [...] É um sistema parental e simbólico que determina a posição do sujeito.[...] O outro com minúscula refere-se ao semelhante, ao próximo, no sentido daquele que temos frente a nós, aquele que fica na fascinação especular, primordialmente a Mãe. O outro determina a relação especular do imaginário” (p. 105-6).

crianças diante da festa, torna-se um complexo e notável postar-se diante de si — sem e com a fantasia — até, fantasiada, descobrir-se mulher e amada. (GOTLIB, 2009, p. 72)

Desse modo, a rosa da fantasia era o que permitia que a sua face mulher, de algum modo presente em sua versão sem vestimenta, desabrochasse. No conto “Cem anos de perdão”, a flor é também um elemento central e aparece dentro do seguinte plano de significados:

Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la.

[...]

No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume. Então não pude mais. O plano se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão. (LISPECTOR, 1998b, p. 60-61)

Carregada de densidade, a rosa é aí transfigurada na própria garota — “aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era” — ao mesmo tempo em que desperta nela desejo e paixão até então nunca experimentados. E se aqui a menção à vontade de pegar, cheirar a rosa e ao prazer que se atingiria com o seu perfume remetem a um êxtase atingido a partir do exercício dos sentidos, do corpo, em “Restos do Carnaval” essa aproximação com o desejo se faz pela presença do personagem menino.¹⁰ O rapaz atraente é quem a reconhece e faz com que ela própria consiga se ver mulher, dotada de sua própria sexualidade e vontades. É ele também quem a enche de confetes, artefato carnavalesco que nessa cena parece consagrar a fertilização do masculino no feminino, como se o garoto, com o ato de encher a personagem de confetes, estivesse também liberando o seu sêmen — o pólen — na rosa, como metáfora da passagem para a vida adulta. Certamente, essa é uma interpretação que pode ser depreendida da imagética do

¹⁰ É possível supor que, pela descrição carregada da cena rememorada, a adulta projete na distância temporal uma atmosfera de prazer sexual que não teria sido significado dessa maneira na vivência da pré-adolescente.

conto, de teor metafórico, uma vez que a personagem, na época da cena, sentisse apenas uma emancipação da sua condição de menina.

E são inúmeros os contos e crônicas em que a rosa, tão presente na obra de Clarice Lispector, adquire sentido semelhante. Em crônica de 1972, intitulada “A rosa branca”, a autora escreve:

Corola alta: que extrema superfície. [...] superfície intocável de uma rosa. [...] Alço-me, alço-me em direção de tua superfície que já é perfume. Alço-me até atingir minha própria tona, minha própria aparência — empalideço nessa região assustada e fina, quase alcanço tua superfície divina... Numa queda ridícula caí. Não abaixo minha cabeça rosnante [...] Mas dói-me o coração grosseiro como em amor por um homem. E das mãos tão grandes saem as palavras envergonhadas. (LISPECTOR, 1999a, p. 424)

Aqui, é possível perceber dois momentos: o da aproximação de quem narra com a rosa branca e pura, intocável, divina, e o instante em que distancia-se desse idílio, a queda do paraíso e a chegada ao mundo terreno e imperfeito. A mesma ideia é fundamental no conto “Preciosidade”, em que essa passagem de uma vida pura, autêntica e protegida para a entrada no universo do que há de mais impuro, lascivo e — por que não — humano, é retratada através da cena em que uma garota de quinze anos é abordada por dois meninos. Já no conto “A imitação da rosa”, a protagonista Laura vive um momento epifânico, em que tudo o que vinha tentando contornar dentro dos limites da normalidade transborda rumo à loucura, justamente no contato visual com as rosas que enfeitam sua casa. As flores são descritas da seguinte maneira:

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. Mas, sem saber porquê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava. (LISPECTOR, 1978, P. 46)

Em todos os trechos fica evidente a relação da rosa com o desejo, ideia que adquire um sentido particular em “Restos de Carnaval”. A transformação da menina em Rosa anuncia, de forma semelhante aos outros textos, a presença dessa sede pelo prazer — seja ou não sexual —, mas aqui essa aparição do desejo associa-se à chegada da puberdade e ao caminho rumo à vida adulta, fazendo com que uma das leituras para a narrativa seja a sua configuração como um retrato desse rito que é a transição da infância para a adolescência.

Porém, mais do que uma referência à rosa e aos seus significantes, no conto a rosa é também um elemento concreto, a vestimenta alegórica que possibilita essa experiência da passagem a partir do reconhecimento do outro. Feita de papel crepom, é delicada e frágil, mas ainda assim o único item capaz de levar a garota à liberdade desejada. Dessa forma, parece estabelecer-se aí uma relação de fusão da palavra “fantasia” como veste que imita um traje típico com a palavra “fantasia” como imaginação criadora; a rosa de papel, material, não teria valor algum se não fosse o trabalho da criatividade, que produz o “era uma vez”, mencionado por Rosana Kohl Bines, capaz de driblar as mazelas do real.

Vislumbra-se assim a aproximação dessa “fantasia” com o próprio processo de ficcionalização. A narradora, que rememora as vivências de uma criança que “boquiaberta [...] assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando” (LISPECTOR, 1998b, p. 26), é a mesma que manufatura a sua própria fantasia enquanto escreve. Então, relembando seu passado, ela tenta entender no exercício da criação literária algo que “jamais conseguiu perdoar” e portanto sente que “está se tornando difícil escrever”. Vive, durante o ato da escrita, um processo análogo ao processo químico da decantação: os elementos heterogêneos, embaralhados pelos efeitos do tempo na memória, são separados, deixando evidente aquilo que foi encantado e o que foi desencantado em sua infância. Por um lado, há a sensação dos restos; a quarta-feira de cinzas, a fantasia que ganha porque é sobra de outra, a consciência dos tempos sombrios vividos por ela. Por outro, existe a noção de que é esse resíduo de sua memória, dos restos daquele Carnaval, que transforma-se em matéria nova — o próprio texto que escreve —, que por sua vez possibilita que ela finalmente se enxergue como Rosa com o auxílio da imaginação.

Nesse sentido, parece que a salvação, mais do que no olhar do garoto e na chegada da vida adulta, está na descoberta da escrita como uma ferramenta que traz a ela infinitas possibilidades de transformar o real. Configura-se então uma dupla

passagem: da infância rumo à adolescência e da menina sem máscara, função ou ocupação rumo à conscientização de uma vocação para a arte, ideia que é também trabalhada em “Felicidade clandestina” e em “Os desastres de Sofia”. No primeiro conto, a protagonista menina, como já mencionado, devora o livro — a fantasia, a ficção — como o seu amante, deixando evidente a relação entre o desejo, a puberdade e a descoberta da ficção, e no segundo há um movimento parecido na relação da menina com o professor amado-odiado e com sua redação que revela qual seria o “tesouro” que a acompanharia pelo resto de sua vida: a escrita.

Assim, através da ficcionalização, o papel velho é reciclado em produto novo, adquirindo novos sentidos. Em consonância com o que disse certa vez Clarice Lispector, “você sabe que só relembrando de uma vez, com toda a violência, é que a gente termina o que a infância sofrida nos deu?” (Apud WALDMAN, 1986, p. 16), no seu processo de rememorar e recriar através da escrita aquilo que havia se configurado como resto logra se metamorfosear em rosa — “como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlata” (LISPECTOR, 1998b, p. 25). Dessa maneira, mesmo que frágeis e que quase tenham sucumbido ao real, as possibilidades oferecidas pela invenção literária são no fim fortalecidas com a ajuda do outro, seja ele o garoto que observa a menina ou o leitor que compartilha as vivências da narradora e possibilita que ela ressignifique sua história.

Como coloca Walter Benjamin, “o adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade” (BENJAMIN, 2002, p. 101), realizando-se com o ato criativo que constitui a narração e também com a reconfiguração dos fatos do passado de acordo com o que foi elaborado pelo sujeito. E indo na mesma linha de raciocínio, Bosi diz em relação à obra de Graciliano Ramos:

[...] o túnel ainda não mostrava a saída, mas no coração da treva pulsava o desejo de descobrir na palavra escrita o avesso do dia a dia opressivo. Era já o pressentimento de que a ficção seria o caminho possível da catarse e não apenas a reduplicação intolerável do real (BOSI, 2014, p. 110).

Do mesmo modo que a narradora clariciana busca a escrita para encontrar uma saída, aproximando-se de maneira evidente da própria biografia da autora, o garoto de *Infância*, obra biográfica que narra a infância do escritor, conta com a invenção literária para livrar-se de sua infância difícil. Entretanto, ao contrário do que diz Vânia Maria

Resende em relação à figura do menino na literatura brasileira: “as coisas encantadoras sempre aparecem, em sua perspectiva, como algo que dura pouco demais, enquanto a tristeza e a dureza da vida têm duração” (RESENDE, 1988, p. 37), o conto “Restos do Carnaval” encaminha-se para um desfecho que aproxima-se de alguma maneira ao “final feliz” dos contos de fadas, com a transformação da garota, que quase sucumbiu à gata borralheira, em Rosa, mas sem deixar de atentar para a fragilidade desse processo e para a carga de negatividade presente em toda a narrativa.

E esse caráter instável, pouco firme, do final feliz, para além dos conflitos que não se resolvem, como a doença da mãe, tem uma de suas razões de ser na sua relação com a palavra escrita. Considerando que só por ela foi possível chegar à metamorfose em rosa, enxerga-se na conclusão da narrativa uma forte crença na invenção literária, mas essa ideia, na obra clariciana, vem sempre carregada de dubiedade. Ao mesmo tempo em que a palavra oferece à autora a possibilidade de saída de um mundo repleto de dor, ela não deixa de ser, paradoxalmente, uma prisão, porque nunca suficiente para traduzir o que se quer expressar.

Buscando sempre o instintivo, aquilo que ficou encoberto pela formatação da vida social e egoica, como já mencionado, para Clarice Lispector a palavra parece nunca ter sido suficiente para expressá-lo, e assim o real se manifesta apenas no inefável, na entrelinha e, no limite, no silêncio. Para ela, a escrita, totalmente simbólica, é necessária, mas também sacrifica aquilo a que só temos acesso quando justamente nos desfazemos de todos os aparatos sociais que, como mostra em “Menino a bico de pena”, estamos adquirindo desde os primeiros dias do nascimento. Em “O uso do intelecto”, ela diz:

Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender a minha não-inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência.) Só que depois o instrumento — o intelecto — por vício de jogo continua a ser usado — e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte. (LISPECTOR, 1999a, pp. 384-5)

Mas mesmo que essa percepção traga certa vulnerabilidade para o final feliz, o que se sobressai aqui permanece sendo o poder transformador da palavra, da ficção e da memória carregada de imaginação, como meios que abrem espaço para a reconstrução

de uma vivência repleta de significantes negativos. O encanto dessa infância, então, se faz ainda mais visível na contraposição com todos os desencantos que fazem parte dela, e só é possível de ser vislumbrado através do deslocamento no tempo. A mirada distanciada é o que possibilita que a narradora enxergue a si própria como outra ao mesmo tempo em que a aproxima mais de sua origem, permitindo que, acessando a memória e dotada dos instrumentos de ficcionalização, ela reconstrua a sua história, ressignificando o que era resto em rosa e livrando-se ao menos de alguns dos muitos fantasmas do passado.

1.2. “Cem anos de perdão”: a apropriação do desejo

Seja uma fantasia de papel crepom, seja a própria flor enclausurada em um jardim particular, a rosa é sempre do outro. Entretanto, se em “Restos do Carnaval” ela chega à menina como por um milagre, em “Cem anos de perdão” é a protagonista, rememorada pela narradora em primeira pessoa, quem ativamente adentra um terreno desconhecido e ultrapassa a barreira daquilo que é moralmente aceitável para possuí-la.

Ainda no início do conto, há a imagem:

Havia em Recife inúmeras ruas, as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e uma amiguinha brincávamos muito de decidir a quem pertenciam os palacetes. “Aquele branco é meu” “Não, eu já disse que os brancos são meus” Parávamos às vezes longo tempo, a cara impressada nas grades, olhando (LISPECTOR, 1998b, p. 60).

Neste trecho o contraste social armado pela narradora já se faz evidente, com as garotas pobres contemplando os “palacetes” das alamedas abastadas e desejando, numa aparentemente inofensiva brincadeira infantil, ser donas de tais propriedades. Toda a narrativa é construída no espaço público, que, em oposição ao espaço privado envolto por grades, conforma o território em que circula a menina. E esse parece ser o único ambiente capaz, de algum modo, de admitir a garota ainda sem máscara, como a protagonista de “Restos do Carnaval” e o resto da legião de estrangeiros. Clarice Lispector diz sobre Brasília:

— Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria pra onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre. — Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. (apud MARTINS, 2010, p. 160)

Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério — quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. (IBIDEM, p. 155)

A sensação que descreve a autora em relação a essa cidade, com a qual tinha relação bastante particular,¹¹ ressoa no que vive a menina acompanhada apenas de uma amiga diante dos casarões imponentes e de todo o desconhecido que a circunda. A “frieza humana” e o estar “sozinha no mundo” poderiam ser as palavras também dessa narradora que rememora o seu passado em Recife, mas ao contrário da cronista de Brasília, que diz que ali seria o lugar onde seus crimes “não seriam de amor”, o roubo, ou o ato assim definido pela narradora e relatado em “Cem anos de perdão” define-se justamente pelo seu caráter passional.

É interessante refletir sobre o que coloca Edmir Perroti em “Confinamento cultural, infância e leitura” (PERROTI, 1990, p. 34), ao dizer que, com a chegada da burguesia e a urbanização, a infância passa a ser confinada ao privado, impossibilitando o contato da criança com a polis — o outro, a diferença, o múltiplo. Nesse sentido, a protagonista do conto estaria sujeita à situação oposta; com pouco acesso ao espaço íntimo, ela experimentaria, por assim dizer, uma superexposição a essa polis desordenada, sem poder usufruir de instrumentos que pudessem contornar e significar o seu crescimento.

O uso de adjetivos ou mesmo substantivos que remetem à grandeza daquilo que se observa, como “pequeno castelo”, “palacete”, “grande jardim”, “imenso pomar”, aponta para o encanto da menina com essas construções inacessíveis. Ela permanece à mercê de suas próprias impressões diante do que a cidade lhe proporciona, e mais do que um luxuoso castelo de contos de fadas visto pela gata borralheira, essa seria a representação de um espaço de intimidade e conforto, indisponível a ela. Desde então, está posta na narrativa a divisão entre o espaço de dentro, do acolhimento e pertencimento, e o de fora, do desamparo.

Embrenhamos assim pelo terreno da infância furtada, sem berço, impossibilitada de ser vivenciada em sua completude, que gera uma vontade — não só legítima como talvez iminente — de possuir para fazer parte. Por isso, a brincadeira de que os palacetes pertenceriam às meninas é, para além de um jogo infantil corriqueiro, um sinal desse desejo natural de inclusão. Nesse sentido, se a brincadeira constitui-se por definição, segundo Sigmund Freud,¹² como uma vontade da criança de tornar-se adulto,

¹¹ Ver MARTINS, Gilberto. *Estátuas invisíveis*. São Paulo: Edusp, 2010.

¹² Ver FREUD, Sigmund. “O escritor e a fantasia”. In: *Obras Completas*, vol. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

neste cenário em que a exclusão é não só fruto de uma diferença etária mas também social, esse anseio ganha ainda mais potência. Diz o autor, em “O escritor e a fantasia”, que, ao brincar, a criança constrói para si um mundo próprio, ou arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado:

Não deveríamos buscar já na infância os primeiros traços de atividade criativa? A ocupação mais querida e mais intensa da criança é a brincadeira. Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado. Seria errado, portanto, pensar que ela não toma a sério esse mundo; pelo contrário, ela toma sua brincadeira muito a sério, nela gasta grandes montantes de afeto. (FREUD, 2015, p. 327)

Assim, a atividade lúdica da protagonista de imaginar-se como dona das mansões é já uma forma de apropriar-se do seu entorno, fazendo, dentro do território do jogo, que o mais inacessível dos palacetes e tudo que ele representa se transforme em algo seu. Entretanto, se essa parece uma solução satisfatória para a garota em um primeiro momento, logo um desejo de outra ordem parece tomar conta dela, ao enxergar uma rosa entreaberta:

Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la. (LISPECTOR, 1998b, p. 60)

Com a frase “que nem mulher feita ainda não era”, a identificação entre garota e rosa parece imediata, dando a ver que a narradora, longe do tempo dos acontecimentos, vislumbra naquela rosa “apenas entreaberta”, porém “cor-de-rosa-vivo”, a sua própria imagem de menina. Mas, além de enxergar ali a sua infância, vê-se aí também, agora no tempo da narrativa, a projeção da personagem diante de uma figura que de algum modo, como que instantaneamente, estabeleceu com ela uma relação de semelhança definidora. Pelo modo como a descrição se faz, transparecendo além de surpresa e admiração também o sentimento de iminente salvação diante da flor, parece plausível ver aí que a

protagonista, desprovida de um objeto de identificação no núcleo privado de seu lar, projeta na rosa uma possibilidade de encontrar-se no outro.

Nesse sentido, vale notar que ambas, rosa e menina, são figuras que de algum modo se encontram isoladas; a rosa em seu canteiro e a protagonista em sua condição etária e social e, mais que isso, na maneira como se sente em relação ao seu entorno. Para ela, então, o contato com a rosa se conformaria como uma chance de espelhar-se em algo e assim reconhecer-se também sujeito, dona de seu próprio lugar, já que no ambiente ao redor a possibilidade de troca parece inexistente.

Porém, para além de constituir-se como solução para o seu desamparo e a sua solidão, é também patente na construção textual o desejo que se associa à rosa: “No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume”. (LISPECTOR, 1998b, p. 61)

Assim, ao mesmo tempo em que é colocada na fatura do texto de modo a representar metonimicamente o próprio sujeito, como em um jogo de espelho, ela é também o outro, a alteridade que se torna objeto de desejo. Regina Pontieri, no ensaio “Os tantos outros que sou: Clarice Lispector e a experiência da alteridade”, coloca que: “[...] diversamente do que tem afirmado o imaginário ideológico ocidental, em Clarice eu e outro não se excluem nem estão rigidamente hierarquizados. Ambos estão integrados, numa convivência tensa de contrários” (PONTIERI, 1999, p. 28), e são muitos os exemplos que podemos encontrar de personagens claricianos que se voltam para essa identificação a partir de uma alteridade: o cego visto por Ana, o cachorro e a garota ruiva de “Tentação”, o rato e a narradora de “Perdoando Deus”, o búfalo e a visitante do zoológico, entre outros. E situações de encontro como essas citadas parecem constituir o que, em “A forma do conto”, Benedito Nunes (1995) dá o nome de “tensão conflitiva”; um episódio que normalmente serve de núcleo à narrativa curta clariciana se configura como um momento de confronto — muitas vezes alavancado pelo olhar —, que gera uma crise interior do personagem e pode ter os mais diversos desdobramentos. Vê-se em “Os desastres de Sofia”, conto que se aproxima dos aqui analisados pela perspectiva memorialista, que o que irrompe após o momento de tensão conflitiva é a descoberta da personagem de sua vocação:

A digressão em torno do acontecimento sob a forma de um comentário que o interpreta, integra-se, por conseguinte, ao desenvolvimento da história. No fim do conto, a narradora, que nele se investiu, divisa a possibilidade de principiar outras histórias [...]. O eu narrador é, pois, o sujeito e objeto da história, como repositório de outros contos possíveis, que serão partes diferenciadas de uma mesma matéria narrativa atualizável em cada um deles. (NUNES, 1995, p. 86)

O que se destaca, no caso de “Cem anos de perdão”, é que a protagonista não só identifica-se com essa alteridade como sente o desejo — a necessidade — de possuí-la, como se ela quisesse apagar o intervalo entre sujeito desejante e objeto cobiçado. São inúmeras as referências ao prazer advindo do contato com a flor: pretende-se pegar nela, cheirá-la, quebrar-lhe o talo, arranha-se com os espinhos, chupa-se o sangue dos dedos. A rosa parece erotizada e, levando em consideração a simbologia clariciana já mencionada que costuma associá-la ao desejo, se faz inevitável concluir que, então, só de posse dela é que, como em “Restos do Carnaval”, a protagonista do conto se transformará em mulher — depois de experimentar o processo de identificação, de livrar-se pelo menos em parte de seu desamparo e solidão originais e assim vivenciar a entrada no universo do coletivo e da cultura.

O parágrafo em que, após tomar a decisão de roubar a rosa, ela chega diante da flor é narrado no presente, diferenciando-se do restante do texto e portanto ganhando destaque, como se a atenção do leitor — e da narradora que rememora — fosse dobrada para assistir ao grande encontro:

Eis-me afinal diante dela. Para um instante, perigosamente, porque de perto ela é ainda mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E, de repente — ei-la toda na minha mão. (LISPECTOR, 1998b, p. 61)

As frases curtas e o vocabulário do trecho mimetizam na escrita a voracidade com que a protagonista se apossa da rosa, seja porque está numa situação de perigo em que não pode ser vista em seu ato, seja porque aí aparece o ritmo característico do momento em que se está vivenciando o prazer libidinoso, ideia que se faz ainda mais plausível levando-se em conta que, alguns parágrafos seguintes, está a frase: “Foi tão bom”. Sozinha no espaço do papel que divide a ação da narrativa entre o antes e o depois do encontro com a rosa, a frase curta não deixa de ressoar como um suspiro de satisfação do prazer, que condensa todo o processo vivido pela garota.

E outras frases ao longo do conto têm também esse caráter sintetizador: “começou assim”, “então não pude mais”; “eis-me afinal diante dela”; “foi tão bom” e “foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas”, “também roubava pitangas”, “nunca ninguém soube”. Em uma narrativa tão coesa, essas orações que em geral iniciam os parágrafos prenunciam mudanças importantes tanto no enredo quanto no processo de transformação da garota em vias de descobrir a sexualidade. E o que dá andamento ao parágrafo de uma frase só é o relato das consequências do dito “roubo”, como a transformação desse ato intuitivo e passional em uma prática corrente. A narradora diz:

Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas. O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava. (LISPECTOR, 1998b, p. 62)

Pensando na origem do roubo, que começa como uma inofensiva brincadeira de menina, vale considerar o que coloca Walter Benjamin sobre a característica repetição dos jogos infantis, lei do “mais uma vez” que rege o mundo da infância:

A obscura compulsão por repetição não é aqui no jogo menos poderosa, menos manhosa do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nessa compulsão. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial (BENJAMIN, 2002, p. 101)

No jogo de descoberta de “Cem anos de perdão”, então, o ato despreocupado da brincadeira une-se ao ato de desvendar-se como sujeito, a partir da percepção de que no outro há a possibilidade de buscar acolhimento ao mesmo tempo em que há a possibilidade de encontrar prazer. E tudo leva ao desejo de regressar sempre ao momento do clímax, como demonstra a protagonista, passando a roubar também pitangas:

Também roubava pitangas. Havia uma igreja presbiteriana perto de casa, rodeada por uma sebe verde, alta e tão densa que impossibilitava a visão da igreja. Nunca cheguei a vê-la, além de uma ponta de telhado. [...] Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha. Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados. Colhia várias que ia comendo ali mesmo, umas até verdes demais, que eu jogava fora. Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem 100 anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens. (LISPECTOR, 1998b, p. 63)

Como a rosa, as pitangas são objeto de desejo da garota, que, depois de esmagar as frutas “maduras demais” e ficar com os dedos “como ensanguentados”, vê-se frente a frente com o prazer, como é possível depreender a partir da escolha do vocabulário para o trecho: “metia a mão”, “mergulhava-a dentro”, “começava a apalpar”, “úmido da frutinha”. O roubo de pitangas, assim, constitui-se como o segundo clímax da narrativa, em que é possível enxergar com ainda mais clareza essa passagem da infância para a vida adulta, fase na qual passa-se a formar parte daquele grupo de pessoas dotado de uma máscara consolidada e de um papel estabelecido na cultura.

Assim, em vez de “amadurecer e morrer no galho, virgens”, ambas, pitanga e menina, finalmente encontram com uma parte vital da sua razão de existir, e é esse reconhecimento a chave para que se possa integrar o coletivo e livrar-se da clandestinidade que, nos contos de Clarice Lispector, parece sempre assolar a infância. Nesse sentido, como o animal de “Uma galinha”, que ao final da narrativa transforma-se em refeição de domingo, como manda a sua natureza, as pitangas são também devoradas — e assim havia de ser —, enquanto a menina descobre-se como sujeito dotado de desejos e de um corpo que, mesmo que fiquem ofuscados pelos palacetes das ruas dos ricos, ainda assim existem e atuam.

Dessa forma, como está colocado desde o título do conto, ladrões de rosas e pitangas serão perdoados, já que seu crime, no limite, se resume a dar vazão ao desejo e fazer jus à natureza humana da qual fazem parte. Então, assim como o provérbio popular que diz que “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”, aqui também parece que, acima da moral, está aquilo que há de mais visceral na mulher e que não é passível de ser julgado — como se a garota roubasse mas pudesse acreditar, no limite, que está apenas se apropriando de algo que lhe pertence.

No entanto, é possível notar que as afirmações de que “nunca ninguém soube” e “não me arrependo” apontam para a culpa que de algum modo atinge a protagonista, que por sua vez é absolvida pela própria narradora, no tempo da enunciação, através do ato de narrar. Logo no início do conto, quando diz “Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender” (LISPECTOR, 1998b, p. 77), ela clama pela cumplicidade do leitor, trazendo o gesto em princípio condenável para o terreno daquilo que é humano e que pode ser aceito se houver empatia. Parece haver um deslocamento do paradigma da lei social para a lei do desejo, e nesse novo campo a moral é outra (como a do jardim, no conto “Amor”, onde Ana faz seu rito de descoberta). Assim, em um movimento semelhante ao que ocorre no livro infantil de Clarice Lispector *A mulher que matou os peixes*, neste conto o processo de escrita e de rememoração ressignifica o que poderia ser fonte de culpa em criação literária, fazendo com que a narradora vá ao encontro do seu perdão e tente desvencilhar-se de uma moral vigente que insiste em aparecer — como a igreja que, rodeada por uma sebe verde, permanecia invisível, mas nem por isso deixava de ser notada.

Pensando na protagonista de “Restos do Carnaval”, que consegue superar a culpa por ter uma mãe doente e toda a solidão da infância por meio do encontro com sua sexualidade a partir da figura do menino, que aparece acidentalmente; em “Cem anos de perdão” vislumbra-se o movimento ativo da garota que vai em busca desse contato, quase intuitivamente, e livra-se, dessa maneira, de parte de seu desamparo. A rosa, que na primeira narrativa é ainda frágil como o papel crepom e mescla-se com o conto de fadas e a fantasia, na segunda parece ganhar concretude, deixando de ser representada por uma vestimenta para se tornar o objeto em si e adquirindo mais intensidade em sua cor, “rosa-vivo”.

Vemos aí dois movimentos distintos diante de uma mesma infância repleta de carências. De um lado, enxerga-se uma menina à mercê daquilo que a vida tem a lhe oferecer; de outro, observa-se alguém que, apesar de desamparado, age em função de um objetivo e o alcança, logrando por sua conta distanciar-se dessa época difícil. Porém, tanto em um quanto no outro relato, nota-se a importância dessa narradora que, já em outro tempo, consegue rever a sua história e encontrar ali, em meio a tantos desencantos, a sua origem como mulher e como escritora. Vale considerar, entretanto, que em “Restos do Carnaval” a autonomia da personagem não chega a se esboçar, pois ela depende de diversos personagens para chegar mais perto de seu instante

emancipatório: da mãe da outra, da sua própria mãe que a atravessa com sua doença, do menino que a faz nascer como mulher etc. Já em “Cem anos de perdão”, a personagem parece iniciar o conto já mais dona de si e vai ganhando cada vez mais um lugar próprio, enfrentando e transgredindo regras sociais, como o roubo da rosa de um jardim privado.

Acima de tudo, o presente da enunciação adquire grande relevância; é nele que ocorre a ressignificação do passado e quando de fato se constrói uma narrativa possível para aquilo que, antes, era motivo de dor. As saídas para o desamparo, dessa forma, parecem ter sido encontradas no hoje, como se só esse distanciamento temporal possibilitasse que o passado fosse reconfigurado e que fosse possível enxergar nele um encantamento, como vemos no caso de “Restos do Carnaval”.

Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, afirma que “a sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997a, p. 12), então, no caso dos contos em análise, é no ato da escrita, na nova organização das reminiscências no objeto concreto que é o texto literário, que se forma sentido para o que antes era vivido de forma difusa. Somando a esse raciocínio, na crônica “As três experiências”, a autora diz:

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. (LISPECTOR, 1999a, p. 101)

Clarice Lispector afirma que “a palavra é o meu domínio sobre o mundo”, é através dela que a escritora cria sentido para a “vida se vivendo em nós e ao redor de nós”, inclusive para aquilo que já passou. Dessa forma, se, como diz Rosana Kohl Bines, desde o lugar da infância a vida deixa de ser algo experienciável (BINES, 2012a, p. 144), já que a criança não é capaz de viver e narrar o acontecido, é na condição de mulher adulta que Clarice Lispector se vê capaz de revisitar esse tempo e construir para ele um significado que influencia também o sujeito atual, o da enunciação.

Pode-se dizer assim que, nos textos em análise, não são só as meninas que passam por uma transformação, nesse caso associada aos ritos de passagem próprios à

chegada da maturidade. Também as narradoras, durante o ato de contar, estão se descobrindo, usufruindo da palavra para se transformar. Em “Restos do Carnaval”, mais especificamente, fica explícito o processo descrito por Freud em que “uma forte vivência atual desperta no escritor a lembrança de uma vivência anterior, geralmente da infância, da qual vem o desejo que se realiza na criação literária” (FREUD, 2015, p. 336). É a partir da lembrança inicial das quartas-feiras de cinza em Recife que a narradora do conto reformula uma experiência que até então parecia ainda não ter sido elaborada e enxerga nela a sua consolidação como mulher. Em “Cem anos de perdão”, por sua vez, é a mesma descoberta que ganha relevância na narrativa, mas aqui com mais destaque para o desvendamento da sexualidade. O episódio do roubo das rosas e pitangas, algo que poderia ser considerado um detalhe na história de vida da narradora, torna-se símbolo, no presente da enunciação, da sua origem como mulher que deseja.

Ambos os textos, dessa maneira, conformam-se como cenas do passado que em princípio poderiam ser consideradas corriqueiras e que, no presente, ganham importância por constituírem-se como símbolo de uma transformação definitiva naquela que narra. Assim, pode-se perceber que tanto as narradoras quanto os objetos narrados se transformam paralelamente, um no tempo da enunciação e o outro no tempo do enunciado; e Clarice Lispector, criando dois pequenos retratos de um percurso rumo à maturidade, mais do que simplesmente contar esses episódios de forma passiva, parece inserir-se na camada textual através das narradoras, que ganham tanto — ou mais — protagonismo que o dado às crianças retratadas, indo ao encontro do que diz Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*:

A prosa de Clarice Lispector faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção, e tateia, e não pode nem quer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, à consciência de si mesma (Bosi, 1997, p. 20)

CAPÍTULO II

A descoberta do cisne

2.1. “Felicidade clandestina”: o almejado encontro com o eu

Seja você quem for, eu sempre dependi da boa vontade de estranhos.

Blanche DuBois (Tennessee Williams)

Assim como em “Restos do Carnaval” e “Cem anos de perdão”, a protagonista de “Felicidade clandestina” é uma garota deslocada. Todas destituídas do sentimento de pertencimento em um cenário pouco acolhedor, o descompasso das personagens encontra-se também em seu interior: aquilo que se quer parece estar muito além daquilo que se tem ao alcance. Aqui, a menina lembrada pela narradora em outro tempo caminha “exausta, aos ventos da rua de Recife” (LISPECTOR, 1999b, p. 11), na esperança de obter seu objeto de desejo, que se encontra nas mãos do outro abastado, impiedoso e sádico. E se na festa de Carnaval a pré-adolescente anseia pela fantasia que a transformará em mulher, dependendo ao final da boa vontade do outro para conseguí-la, e nas avenidas ladeadas de brancos palacetes o que se busca é uma flor, empossada clandestinamente, neste conto é no livro *Reinações de narizinho* que se concentra a salvação da garota, e o percurso para alcançá-lo é mais longo e tortuoso do que parece à primeira vista.

Desde o início do conto está fundada uma clara oposição: de um lado, a criança magra, esguia, de cabelos lisos, achatada e pobre — assim recordada por aquela que narra —; e de outro a gorda, baixinha, de cabelos crespos, seios já salientes e rica. A despeito de esta ser “filha do dono de livraria”, os livros pouco a tocavam, e as marcas da opulência contrastam com a sua falta de brio, ao contrário da protagonista, que apesar de trazer em si as marcas da ausência (de dinheiro, de seios, daquilo que busca e até de malícia), possuía um excesso de vontade — uma “ânsia” — de ter para si o livro que à outra pertencia. O contraste entre as personagens é assim descrito:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer

criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

[...]

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim um tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. (LISPECTOR, 1998b, p. 15)

E a partir daí constrói-se a imagem de uma garota afeita à maldade que muito se diferencia das crianças até aqui estudadas. Diz Yudit Rosenbaum, em *Metamorfoses do mal*:

Ao retrato de Eros, a criança cupido que atirava doces e flechas, o conto opõe a figura de um satã infantil, que estaria muito longe do “bom selvagem” da tradição naturalista burguesa e mais próxima da selvageria do perverso polímorfo de Freud. Nada indica no texto que a nossa vilã seja destituída de consciência moral, o que lhe perdoaria a vileza. O cinismo e a mentira tornam-se aqui recursos privilegiados para o exercício da potência de perversidade que difere a personagem. (ROSENBAUM, 1999, p. 80)

Também observa a crítica que as aliterações do fonema “B” no primeiro parágrafo do conto (“Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas”) reforçam o traço de excesso emprestado à personagem, além de mimetizar o chupar ruidoso da bala: bastasse, bolsos, blusa, busto, balas. Assim, com o seu “busto enorme” e seus “cabelos excessivamente crespos”, aquela que era “pura vingança” e que com “calma ferocidade” exercia o seu sadismo recebe o papel de vilã, o que configura na narrativa um antagonismo fundado na ideia de bem e mal pouco comum na obra de Clarice Lispector. Se em geral a complexidade dos indivíduos se sobrepõe a juízos de valor e atributos sociais, no caso de “Felicidade clandestina” a narradora que rememora o seu próprio sofrimento não parece disposta a adentrar na subjetividade do outro e captar a sua humana fragilidade, como é de praxe na literatura clariciana, em que bandidos, aberrações, excluídos e até animais ganham um olhar de empatia dos narradores, como bem se vê em “Encarnação involuntária”:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria autoacusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdoo. (LISPECTOR, 1998b, p. 151)

A menina rica que tem em abundância tanto bens materiais quanto vontade de vingança não recebe o perdão nem mesmo depois de passados tantos anos; a sua falta de compaixão em relação à pobre e sedenta protagonista é rebatida com o mesmo sentimento da narradora que, já crescida, usa a palavra para se vingar. É interessante notar que a sua descrição veemente e apaixonada da inimiga parece transportá-la para o âmbito dos personagens maus dos contos maravilhosos, como o Lobo Mau e o Barba Azul, vilões da turma do Sítio do Pica-Pau Amarelo em *Reinações de Narizinho*. Como é comum nesse tipo de narrativa, estabelece-se uma estrutura maniqueísta em que aqueles que representam o bem não possuem sequer traços de maldade e os que constituem o mal não ganham características vistas como positivas — e ademais são investidos de marcas do grotesco, como se os sentimentos de inveja, vontade de vingança, desejo sádico fossem mesmo configurações de uma aberração ou monstruosidade. Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, afirma:

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes — não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é ou boa ou má, sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro é malvado. (BETTELHEIM, 1980, p. 17)

E a menina em “Felicidade clandestina” ganha apenas traços tidos como negativos e se destaca na narrativa pela sua diferenciação física em relação a todas as outras garotas, descritas com diminutivos como “altinhas” e “bonitinhas”, o que a destaca entre o grupo e a aproxima desse território do grotesco. Ainda, a imagem da menina ruiva, gorda e sardenta, com os bolsos sobre o seio repleto de balas contribui para a edificação dessa pequena monstra. A própria autora, ao contar na crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, usa o termo “monstrinha” para referir-se à garota:

[...] Tive várias vidas. Em outra de minhas vidas, o meu livro sagrado foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois, já pronta para ler Monteiro Lobato, o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu te empresto”. Quando eu ia, com o coração literalmente batendo de alegria, ela me dizia: “hoje não posso emprestar, venha amanhã”. Depois de cerca de um mês de venha amanhã, o que eu, embora ativa que era, recebia com humildade para que a menina não me cortasse de vez a esperança, a mãe daquele *primeiro monstrinho de minha vida* notou o que se passava e, um pouco horrorizada com a própria filha, deu-lhe ordens para que naquele mesmo momento me fosse emprestado o livro. Não o li de uma vez: li aos poucos, algumas páginas de cada vez para não gastar. Acho que foi o livro que me deu mais alegria naquela vida. (*grifos nossos*) (LISPECTOR, 1999a, pp. 503-4)

Neste relato fica bastante evidente a importância que o livro teve em sua vida, e parece ser proporcional o quanto lhe foi traumática a experiência da espera e a consciência de ter o próprio prazer nas mãos do outro. Não é à toa, então, que na memória daquela que narra o episódio décadas depois, a figura de sua opositora tenha tomado as proporções de uma espécie de bicho-papão. É interessante considerar que os cabelos ruivos descritos no texto ficcional — atribuição física pouco comum no Recife, cenário do conto e cidade onde vivia Clarice Lispector, e no Brasil de maneira geral¹³ — são abordados no conto “Tentação”, parte do mesmo volume *Felicidade clandestina*, de maneira notavelmente diferente:

Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva.

Na rua vazia as pedras vibravam de calor — a cabeça da menina flamejava. [...] Que fazer de uma menina ruiva com soluços? [...] Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se no futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente sua cabeça de mulher?

[...]

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. [...] Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo.

[...]

¹³ Segundo dados do IBGE de 2009, apenas 36,6% da população do estado de Pernambuco é branca, raça em que se enquadram aqueles que se caracterizam pelos cabelos ruivos. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Tabela 8.1 — População total e respectiva distribuição percentual, por cor ou raça, segundo as Grandes Regiões, Unidades da Federação e Regiões Metropolitanas — 2009. Consultado em 10 jun. 2017.

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha.

[...]

Mas ambos eram comprometidos.

Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele com sua natureza aprisionada. (LISPECTOR, 1998b, pp. 46-7)

A “criança vermelha” investida de uma “revolta involuntária” e o “basset lindo” e ruivo ganham da narradora uma mirada complacente; ela cria com suas palavras um ambiente em que ambos são entendidos em suas particularidades, que os tornam, nesse caso, objeto de comiseração. O uso de expressões como “lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade”, “vaga impossibilidade” e a noção de que ambos estavam enclausurados em suas condições inatas aproximam a protagonista ruiva das garotas de “Restos do Carnaval” e “Cem anos de perdão” e apontam também para a relação entre bichos e crianças, que será detidamente explorada nos livros infantis de Clarice Lispector. O reconhecimento entre os dois personagens, menina e cão, que se faz através de uma furtiva troca de olhares não ocorre em “Felicidade clandestina”, onde não parece haver espaço para que a monstruosidade — ou animalidade, no caso de “Tentação” — da ruiva de sardas seja compreendida pela narradora e até mesmo identificada em si, como elemento constitutivo do ser humano.

Dessa forma, a garota boa, a “rainha delicada”, e a garota má, aquela que era “pura vingança”, conformam dois polos opostos que não se conectam. O outro não oferece uma nova possibilidade de conhecimento do eu, tornando-se parte do próprio sujeito, como acontece em diversos contos claricianos, entre eles “Amor” e o próprio “Tentação”. Regina Pontieri sintetiza a relação entre o eu e o outro em Clarice Lispector:

Diversamente do que se tem afirmado o imaginário ideológico ocidental, em Clarice eu e outro não se excluem nem estão rigidamente hierarquizados. Ambos estão integrados, numa convivência tensa de contrários (PONTIERI, 1994, p. 28)

Assim, esses dois campos antagônicos permanecem isolados e remetem aos arquétipos do bem e do mal que, se pouco comuns na obra de Clarice Lispector, abundam até hoje a literatura infantil, já que historicamente o gênero sempre carregou funções

moralizantes e pedagogizantes, e atualmente os ecos dessa concepção da escrita para crianças ainda são sentidos. Expõe o crítico Jesualdo a visão de Anatole France sobre o tema:

“É digno de nota — afirmou Anatole France — o fato de que, na maioria das vezes, as crianças demonstrem extrema relutância em ler livros que foram escritos para elas”. [...] O mesmo autor afirma que isso se deve a dois graves defeitos nos quais, em geral, incorrem os escritores voltados para o público infantil: a puerilidade [...] e o tom moralizador. (JESUALDO, 1978, p. 16-7)

Por outro lado, é justamente com o autor de *Reinações de Narizinho*, obra citada no conto, que esse modelo começa a se transformar no Brasil:

[...] Monteiro Lobato trazia já com seu primeiro livro as bases da verdadeira literatura infantil brasileira. [...] Uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar, fase essa expressa, geralmente, em um português já de si divorciado do que se falava no Brasil. [...] A preocupação do que fosse sensível à criança na literatura infantil de Monteiro Lobato não ficava apenas na temática. Aliás, é na temática que observamos seu realismo original, ou seja, aquele impossível para o adulto, mas perfeitamente normal para as crianças: o maravilhoso, em que a imaginação supre os defeitos do mundo atuante. (ARROYO, 2011, pp. 281; 300)

Pois então Clarice Lispector escolhe mencionar em sua narrativa o escritor responsável, na literatura infantil brasileira, por trazer qualidade artística para um gênero que até então era usado sobretudo como instrumento de aprendizagem. Assim, apesar de fazer uso de uma estrutura que polariza o bem e o mal de maneira possivelmente mais didática do que normalmente ocorre em sua obra, a autora insere nesse mesmo conto, além do volume *Reinações de Narizinho*, diversas outras narrativas que são citadas na obra de Lobato e que parodiam e realocam justamente uma série de noções estáticas que compunham a literatura para crianças na época do autor. Os próprios conceitos de bem e mal, neste livro, não são nada decisivos para a estrutura da história e acabam sendo superpostos pelas aventuras fantasiosas vividas pelas personagens, que muitas vezes se revelam ser o oposto daquilo que pareciam à primeira vista: maus terminam por se mostrarem bons e vice-versa. A ideia de mentira é também

relativizada — Emília, em algumas de suas tagarelices, nem sempre diz a verdade —, e o que parece configurar-se na narrativa é um terreno em que não só realidade e fantasia se mesclam, mas também uma série de conceitos que, nos livros para crianças da época, eram alocados em lados opostos, favorecendo uma leitura maniqueísta: o bem e o mal, o certo e o errado, a verdade e a mentira, a coragem e a covardia, a sabedoria e a ignorância, entre outros.

A literatura de Lobato, assim, aproxima-se paradoxalmente do real através da fantasia, e parece ser mais exitosa em sua tarefa de mimetizar o mundo do qual faz parte a criança do que textos pretensamente realistas. De alguma forma, mesmo que no caso de “Felicidade clandestina” Clarice Lispector lance mão de um personagem que não traz contradições claras, o livro *Reinações de Narizinho* aparece como uma lembrança da complexidade da existência, sempre tão explorada na obra clariciana, e provoca a reflexão acerca das possíveis intersecções entre a proposta da literatura lobatiana e a da autora aqui estudada. Ricardo Iannace aponta para uma semelhança digna de consideração:

Pois a leitura de “Felicidade clandestina” implica a de *Reinações de Narizinho*, que por sua vez dialoga com os contos de Perrault, dos Irmãos Grimm, as fábulas de Andersen, de La Fontaine... E nesta confluência de histórias insere-se justamente o conto intertextual de Clarice Lispector. (IANNACE, 2001, p. 49)

A intertextualidade é elemento fundamental em ambos os autores, assim como o jogo entre realidade e ficção e a fronteira difusa entre um e outro, o que possivelmente configura o ponto de encontro mais significativo nos dois escritores, algo que se fará mais evidente na análise posterior dos livros infantis de Lispector.

2.2 “Os desastres de Sofia”: a simples e maldita salvação

Em “Os desastres de Sofia”, conto em que também há uma narradora que rememora o seu passado de criança, Clarice Lispector faz referência à história infantil de Condessa de Ségur, de 1858, *Les malheurs de Sophie*. A obra do século XIX relata as aventuras de uma menina que, mal-educada e atrevida, acaba por se transformar em um exemplo de garota para todos ao seu redor. O caráter pedagogizante da narrativa é subvertido na versão clariciana em que, numa relação de amor e ódio com seu professor, a protagonista escreve uma redação que chama a atenção daquele que era “gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. [...] usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele” (LISPECTOR, 1979, p. 98), já que traz uma moral às avessas. Segundo a menina, cada um chegaria ao seu próprio tesouro não por meio do trabalho árduo, como na fábula de Esopo “O lavrador e seus filhos”, mas através da descoberta de seu talento — que muitas vezes está escondido e tudo que é preciso fazer é encontrá-lo.¹⁴ E é assim que a narradora, anos mais tarde, relembra o episódio relacionando-o à sua descoberta da escrita e do fato de que para a criação é necessário o cultivo do ócio.

A própria figura da protagonista contrasta com o ideal da boa menina: se Sophie do conto francês se torna pura, meiga e comedida, o que se ressalta na Sofia de Clarice Lispector é a voracidade em relação ao seu desejo, a rispidez com o professor e a descoberta da capacidade de amar e ser amada, capacidade esta que nada parece carregar de pureza:

Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas [...]. Eu me tornara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera. Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. “Essa não é flor que se cheire”, como dizia nossa empregada. [...] O professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara com ele nos seus ermos. (LISPECTOR, 1979, pp. 99-100)
[...]

¹⁴ No texto “Experiência e pobreza” (In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-118), Walter Benjamin faz alusão à mesma fábula para introduzir a ideia de que perdeu-se, no século XX, a capacidade de transmissão da experiência. Fazendo referência a essa fábula e retratando a autoridade desgastada do professor, que é o tempo todo questionado pela protagonista transgressora de “Os desastres de Sofia”, Clarice Lispector aponta a distância que se está, na modernidade, dos ensinamentos orais.

Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim, tive que engolir a piedade por ele, a vergonha por mim, “tolo!”, pudesse eu lhe gritar, “essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!” [...] estaria ele querendo dizer que... que eu era um tesouro disfarçado? O tesouro onde menos se espera... Oh não, não, coitadinho dele, coitado daquele rei da Criação [...]. Mas se eu não prestava, eu fora tudo o que aquele homem tivera naquele momento. [...] Se bem que esta fosse a única vantagem: tendo apenas a mim, e obrigado a iniciar-se amando o ruim, ele começara pelo que poucos chegavam a alcançar. [...] inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia. [...] Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. [...] Tudo que em mim não prestava era o meu tesouro. (LISPECTOR, 1979, p. 115-6)

A noção de amor aqui ganha um tratamento que em nada se aproxima do amor puro pregado em “Les malheurs de Sophie”; ele é imbuído de um desejo ambivalente e associa-se, como visto acima, a termos como “feio” e “impuro”, adjetivos que a narradora associa à sua figura de garota e às suas motivações de criança. A sentença final, que aparece como uma revelação, traz um inquietante antagonismo que se perpetua ao longo de todo o conto — “velhos séculos de escuríssima doçura”, “a esperança era o meu pecado maior”, “diabólica inocência” — e que vem a mostrar a distância existente, nesse caso, de qualquer interpretação maniqueísta da realidade. Há aqui um jogo de sedução, um encontro de contrários entre a menina e seu professor que se reflete na linguagem, fundada no oximoro. O tenso embate entre os dois, dessa forma, parece refletido em cada oração daquela que revive o momento em que “comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suportar a dor de quem não ama” (LISPECTOR, 1979, p. 116). Em relação a este movimento oscilante entre duas forças, vale observar que enquanto no começo do conto parece criar-se uma atmosfera em que a criança é dominada pela figura masculina, havendo até um ritmo de pausa semelhante ao começo de “Felicidade clandestina” quando se apresenta a garota vilã,¹⁵ logo o ambiente se transforma e é a pré-adolescente que passa a exercer certa dominação sobre o outro. A narradora chega a assumir: “Eu me tornara a sua sedutora”, “[...] eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a

¹⁵ O segundo parágrafo de “Os desastres de Sofia” começa da seguinte maneira: “O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos.”. Já “Felicidade clandestina” inicia do seguinte modo: “Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas”. Vê-se que a pontuação semelhante, a profusão de adjetivos e o tamanho também semelhante das orações criam um ritmo e uma atmosfera parecidos nesses trechos dos contos.

voracidade por uma vida real que tardava, e, pior que inábil, eu também tinha gosto em lhe rasgar os bolsos”. (LISPECTOR, 1979, p. 100).

Esses trechos, que trazem à narrativa traços de sadismo,¹⁶ relembram de alguma forma a garota filha de dono de livraria de “Felicidade clandestina” que tem prazer em manter o outro sob seu controle, exercendo sobre ele uma atração irrefreável. Sua filiação à essa personagem se torna ainda mais sólida ao se levar em consideração a caracterização da protagonista, sempre temperada de adjetivos à primeira vista negativos, como, além dos já mencionados, “a mais imprudente”, “criança importuna”, “criança confusa e sem candura”, “falta de graça” — e até qualidades em princípio positivas ganham caráter negativo, quando apontam para uma inadequação insolúvel: “a menina esperta demais”. Por outro lado, é evidente em “Os desastres de Sofia” o tom afetivo de quem, anos à frente, relembra as faces contraditórias de si mesma. E ainda mais relevante é o fato de que se, ao final, descobre-se que aquilo que aparentemente tem menos valor no sujeito é o que configura o seu real tesouro, todos os valores alinhavados no conto se invertem, criando um relativismo absoluto daquilo que a priori poderia ser considerado “bom” ou “mal”. De fato, por mais qualidades negativas que estejam associadas à garota, não é à edificação de uma vilã que se assiste, havendo espaço também para a exposição de traços que se voltam para sua grandeza de caráter: “nas minhas corridas eu aprendera a me levantar das quedas mesmo quando mancava” (LISPECTOR, 1979, p. 109), “Estavam pedindo demais da minha coragem só porque eu era corajosa, pediam minha força só porque eu era forte” (LISPECTOR, 1979, p. 111). E, acima de tudo, o que se percebe através das palavras da narradora é o sentimento de compaixão por aquela que “tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia” e que suportava.

[...] com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim. (LISPECTOR, 1979, p. 101)

¹⁶ Transcrevemos aqui outro trecho em que se faz ainda mais evidente o sadismo mencionado: “Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem — aqueles ruins que roem as unhas de espanto —, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo”. (LISPECTOR, 1979, p. 99)

Como a garota de “Restos do Carnaval”, que a muito custo logrou se transformar em rosa, a protagonista de “Cem anos de perdão” que teve de fazer uso de meios escusos para também fazer-se flor e a menina de “Felicidade clandestina”, que finalmente chega a seu objetivo através da bondade do outro, em “Os desastres de Sofia” a pré-adolescente, apesar de sua altivez, também vivencia uma infância sofrida e almeja, ao lado das outras, a saída desse território. Vê-se assim que ora assemelhando-se à vilã de “Felicidade clandestina”, ora indo ao encontro da vítima, sua figura convoca a complexidade própria do ser humano, sem que criança ou infância sejam mistificados. E a própria infância carrega também dubiedade, já que ao mesmo tempo em que parece ser um tempo de dor, não deixa de evocar bons momentos na lembrança da narradora:

As alegrias me ocupavam, ficar atenta me tomava dias e dias; havia os livros de história que eu lia roendo de paixão as unhas até o sabugo, nos meus primeiros êxtases de tristeza, refinamento que eu já descobrira.

[...]

Lá cabia um ar livre imenso. E tudo fora vivido por nós: já tínhamos rolado de cada declive, intensamente cochichado atrás de cada monte de tijolo, comido de várias flores e em todos os troncos havíamos a canivete gravado datas, doces nomes feios e corações transpassados por flechas; meninos e meninas ali faziam seu mel. (LISPECTOR, 1979, p. 102-104)

Assim, forma-se neste conto uma trama complexa em que os fios se cruzam, se embaraçam, se ladeiam e se sobrepõem, num grande emaranhado que, por fim, reflete a complexidade das recordações e reverberações de um episódio da infância da narradora. Mais longa e de estrutura mais complexa que “Restos do Carnaval”, “Cem anos de perdão” e “Felicidade clandestina”, a paródia do texto de Ségur parece estender as tensões que estão postas nas outras narrativas. O conflito de ser alguém alegre e triste e de viver uma infância dolorida e prazerosa, repleta de questionamentos e contradições que, sem amparo, permanecem sem possibilidade de elaboração, se coloca de maneira ainda mais veemente em “Os desastres de Sofia”.

2.3 O passaporte para o encantamento

Afirma Bruno Bettelheim:

A cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado escuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista. A própria psicanálise é encarada como tendo o propósito de tornar a vida fácil. Mas não é o que seu fundador pretendeu. A psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo. A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que parecem probabilidades sobrepujantes o homem pode ter sucesso em extrair um sentido da sua existência. (BETTELHEIM, 1980, p. 15)

Clarice Lispector, então, traz à vista o lado escuro do homem e cria assim um panteão de personagens crianças em que esse conjunto de traços é manejado. É o que diz Yudith Rosenbaum ao analisar o conto “Felicidade clandestina”:

Se reunirmos num mesmo panteão as personagens Joana e seu gosto pelo mal, Sofia com seu sadismo amoroso, a figura anônima que examinamos agora com sua inveja sádica e a pequena Ofélia, que a seguir acompanharemos em sua crueza violenta, já se esboça uma radiografia da infância e da adolescência em Clarice Lispector como o nascedouro das emoções mais ínfimas e estruturantes do psiquismo humano. Nelas, o que o adulto resguarda, altera, desvia e simula, para melhor ajustar-se à vida pacificada, ganha corpo e domina o enredo. (ROSENBAUM, 1999, p. 80)

A crítica continua seu raciocínio lembrando que a própria narradora também se retrata mostrando sua face vingativa, ao ridicularizar a vizinha vilã ou caracterizá-la de forma a aproximar-se de um monstro. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que cria um ambiente binário onde o mal está representado pela filha do dono da livraria e o bem pela garotinha sedenta por leitura, a narradora usa, anos depois, das ferramentas disponíveis — a palavra — para se vingar, constituindo-se como um terceiro elemento que desvirtua a lógica maniqueísta do jogo de contrários. Essa voz parece não fazer questão de esconder a sua intenção e abre o conto apresentando a outra de forma veemente, com orações curtas e repletas de vírgulas que criam um ritmo cortante e conduzem o leitor à construção dessa figura má. A expressão “como se não bastasse”

denota o excesso que carrega a adversária e que não se limita à sua aparência física e aos seus bens materiais: ela é também excessivamente cruel, e isso está posto desde o início do conto.

No tempo do enunciado a narradora estava dominada pela filha do livreiro, mas agora, no tempo da enunciação, é ela quem exerce domínio, dessa vez sobre o leitor. Não seria irrefletido afirmar que o sujeito que, em “Os desastres de Sofia”, descobre que o seu tesouro é tudo aquilo que em si não presta, aproxima-se daquele que, aqui, usufrui dessa revelação: a escrita dá vazão ao que há de mais mundano em suas emoções e permite que o sofrimento gerado por um episódio do passado seja elaborado, gerando efeito catártico. Não é à toa que a narradora não esconde a sua escrita punitiva e dá à protagonista a condição de “devoradora de histórias”, como reparou Yudith Rosenbaum (1999), o que aponta não só a voracidade com que naquela época desejava o livro *Reinações de Narizinho* mas também a vontade que passou a nutrir muito tempo depois de expulsar de si a figura do outro que havia lhe feito mal. Entretanto, essa “expulsão” se daria, por assim dizer, pelo ato antagônico de “trazer para dentro”, como sugere o sentido do verbo “devorar”. Regina Lúcia Pontieri aponta para a necessidade de se apropriar fisicamente do mundo que aparece na obra da autora: “Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar” (PONTIERI, 1994, p. 17), e o próprio conceito de saudade é definido da seguinte maneira por Clarice cronista:

Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (LISPECTOR, 1999a, p. 105)

Nesse caso, então, num mecanismo semelhante ao acima descrito, para liberar-se dos sentimentos gerados na protagonista pela crueldade da colega, objetiva-se de fato a devoração da menina através da escrita. Em seu exercício de memória, ela recria a cena que se repetiu uma série de vezes em determinado momento de sua vida e assim se apropria desse episódio, à maneira antropofágica, transformando-o em arte. E ao acomodar a adversária perversa dentro de si ela se apodera também de sua perversidade, exercitando-a no ato da criação e dando à outra o papel de grotesca vilã. O mesmo processo devorador se dá com a ampliação do significado das palavras da narradora, ao

descrever o objeto desejado: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1998b, p. 10), e na construção da cena final do conto:

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.
Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante. (LISPECTOR, 1998b, p. 12)

A relação de uma mulher com seu amante colocada em paralelo à de uma menina com seu livro conduz ao raciocínio de que existia ali a necessidade de transmutar-se no próprio objeto — comê-lo, dormi-lo —, fazendo de dois elementos distintos um único, procedimento via de regra associado ao ato sexual. Ao mesmo tempo, então, que a menina, no tempo do enunciado, experimenta um encontro com a arte — e esse episódio constitui, possivelmente, como em “Desastres de Sofia”, um momento fundador de sua vocação que mais tarde seria exercida, a narradora no tempo da enunciação vive outro encontro com a mesma matéria, a arte, mas aqui de forma mais ativa. No passado, exercita-se a leitura, no presente é a escrita que entra em cena para dar novo sentido àquele instante determinante em sua vida. Vale lembrar que, como já dito, em “Restos do Carnaval” a garota depende da figura do outro para que sua vontade seja atendida, enquanto em “Cem anos de perdão” a protagonista chega ao seu alvo ativamente, e esse movimento que ora faz-se ativo ora faz-se passivo repete-se em “Felicidade clandestina”. Os dois tempos da narrativa abordam duas ações complementares, partem do mesmo universo da arte, mas cada qual com sua especificidade: na leitura, apreende-se a voz do outro, na escrita externaliza-se a própria voz.

E este ciclo que começa com a leitura da menina do livro *Reinações de Narizinho* se fecha com o leitor do conto “Felicidade clandestina”. Nas palavras de Rosenbaum:

Se o passado surge ressignificado pela consciência rememorante também a leitura no presente acaba sendo mais um momento de reconstrução ficcional, pois é marca da modernidade na literatura a participação cada vez maior do leitor na significação da obra. (ROSENBAUM, 1999, p. 72)

É através do leitor, e só devido à sua existência, que a narradora pode efetivamente agir sobre o seu passado e transformá-lo. Se no livro infantil *A mulher que matou os peixes* Clarice Lispector faz com que a sua narradora assuma o crime que cometeu para assim conseguir o perdão do leitor, que será o responsável por livrar-lhe da culpa que carrega, neste conto adulto, apesar de não haver uma interlocução tão evidente, também se depende do leitor para que seja possível a concretização do ato de vingança. Aquela que narra seleciona os fatos e imagens a serem descritos e dessa maneira constrói o cenário onde bem e mal se opõem, sendo o mal personificado na figura de sua colega de escola responsável pela criação de um trauma.

Na opinião de Márgara Russoto,

Preservación, seducción, ignorancia, miseria, compasión. Son estas las imágenes de la mujer que narra según la obra de Clarice Lispector. Imágenes de una transgresión asumida y sistemática. Transgresión que afecta tanto los códigos de la moral como los de la técnica literaria. (RUSSOTO, 1989, p. 93)

Então, a denúncia à obrigação de uma moral presente em “Os desastres de Sofia”, conto em que a mensagem cristã do esforço é substituída por uma mensagem pagã, toma a forma, em “Felicidade clandestina”, de uma narradora inescrupulosa, que não teme expor a verdade crua a respeito do outro que lhe fez mal. Percebe-se assim a intenção de revelar os seres em sua nudez, sem que se mascare qualquer atitude ou característica, e o que resulta dessa postura é uma narrativa em que a precariedade é ingrediente fundamental. Completa a mesma crítica:

La precariedad de la existencia femenina será para ella material valioso: “na escuridão e na ignorância crio mais”. Para ella, el fuego de la narración se forjará siempre en ese único terreno de precariedad, de interlocutoras anónimas y sin voz. (RUSSOTO, 1989, p. 94)

Dessa maneira, tanto narradora quanto personagem são expostas em suas maiores fragilidades e ficam desprotegidas frente ao leitor. De um lado, aquela capaz de exercer “com calma precocidade o seu sadismo”, a “tortura chinesa” (LISPECTOR, 1998b, p. 9-

10); de outro, a menina que na sua “ânsia de ler [...] nem notava as humilhações a que ela me submetia: continua a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia” (LISPECTOR, 1998b, p. 9).

Segundo Maria Lúcia del Farra, em “Autor e narrador: a ‘legitimação’ do romance em primeira pessoa”, como representante e porta-voz do autor, o narrador é mais que uma personagem fictícia: é o próprio verbo criador da linguagem, o espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco (FARRA, 1978, p. 47). Mas lembra a crítica que há também outra figura importante na relação ficcional; a do autor-implícito, conceito edificado por Wayne Booth, em *The Retic of Fiction*, e que se refere ao ente que aparece na escolha do título do livro, na eleição dos signos, na separação dos capítulos e na preferência por determinado narrador, mas não é o autor, o ser de carne e osso, e sim a versão implícita de si mesmo criada com a obra. No caso de um romance em primeira pessoa,

Ele (o autor-implícito) empresta ao narrador [...] uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito. Faz, no caso do romance retrospectivo, com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha na lembrança que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da história. (FARRA, 1978, p. 23)

Assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar em conta o que ele vê e o que não vê; o que foi levado a não enxergar para que o autor-implícito pudesse tirar proveito do que se diz. A memória do autor-implícito e as escolhas da narradora são os moldes que, em “Felicidade clandestina”, formatam as personagens, tanto aquela que narra a si mesmo quanto a sua inimiga, de modo a provocar o efeito desejado. E é através dessa estratégia que a autora-implícita rememora a sua infância no Recife e ao mesmo tempo encontra uma forma de resolver-se com episódios duros de seu passado, que deixaram marcas profundas em si, como se pode supor a partir das reflexões feitas pela narradora sobre as consequências da experiência com a filha do livreiro em suas vivências atuais. Ela diz:

Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do “dia seguinte” com ela ia se repetir com meu coração batendo. (LISPECTOR, 1998b, p. 9)

Ou:

Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra. (LISPECTOR, 1998b, p. 10)

E ainda:

Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. (LISPECTOR, 1998b, p. 12)

Distanciada no tempo, compreende que o acontecimento do empréstimo conseguido a muito custo adianta certos motivos que a acompanhariam por toda a vida, como o drama do “dia seguinte”, a função de “bode expiatório” e o tema da “felicidade clandestina” — tão presente também em “Restos do Carnaval” e “Cem anos de perdão”, contos em que o objeto de desejo, aquele que traria às narradoras a tal felicidade, não está ao alcance. Considerados pela crítica contos autobiográficos, essas três narrativas ficcionalizam situações que parecem ter sido de fato vividas por Clarice Lispector — e nesse caso é possível afirmar que o autor-implícito tenha se aproximado ainda mais do “autor real”. Ricardo Iannace discute a incidência da autora nos personagens de sua obra:

Sergio Milliet e Álvaro Lins, ao escreverem em 1944 crítica referente ao primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, atentam, neste início de história da crítica sobre a referida obra, para um dado distintivo: a marcante e ressoante voz da escritora, largamente difundida no discurso de sua personagem central, Joana.

[...]

Decerto Joana não fora a única personagem na qual Clarice teria se projetado, muitas outras poderiam ser elencadas, como, por exemplo, duas de suas protagonistas infanto-juvenis. Trata-se de personagens autobiográficas de “Restos do Carnaval” e “Felicidade clandestina” — narrativa esta que intitula o seu volume de contos lançado em 1971. Das 25 histórias nele enfeixadas, um número significativo se volta à compreensão do universo pré-adolescente. Analisa-se, portanto, as

vitais descobertas daqueles que ainda precocemente anseiam por tatear o mundo, habitando desde cedo o marginalizado território da clandestinidade. (IANNACE, 2001, p. 41-44)

E também Clarice Lispector deixa pistas, em suas crônicas, formato em que foram publicadas originalmente estas narrativas, de que ela inevitavelmente se exporia mais:

Já falei com um cronista a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoa, quando em onze livros publicados não entrei como personagem. Ele me disse que na crônica não havia escapatória. (LISPECTOR, 1999a, p. 284)

É curiosa, entretanto, a afirmação da autora de que ela, em onze livros publicados, não havia “entrado como personagem” em nenhum, se desde os primeiros textos críticos sobre sua obra notou-se a presença marcante da escritora em seus livros, além da recorrência de certos temas. Entre eles, vale ressaltar aqui o da vocação para a arte e a relação com a escrita. Considerando a palavra sempre fugidia e incapaz de expressar de maneira exata o que se quer, para Clarice Lispector o exercício de escrever se fazia intuitivo e misterioso, gerador de um grande prazer e ao mesmo tempo uma enorme frustração. Assim, a ideia da clandestinidade, central no conto aqui discutido, pode ganhar outro sentido para além dessa infância repleta de ausências e impedimentos, aproximando-se ao tesouro de “Os desastres de Sofia”. A garota que ao final da narrativa consegue tomar posse de seu objeto de desejo tem com a experiência da leitura um prazer semelhante àquele fruto da relação entre dois amantes, como deixa ver a narradora:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1998b, p. 14)

É de posse de um livro e através de sua leitura que ela experimenta o “êxtase puríssimo”, assim como é por meio desse contato com a arte repleto de meandros e esconderijos que a autora, tempos depois, encontra a sua realização na escrita, a sua felicidade sempre clandestina — porque sempre motivo de alegria e frustração. É também por meio do mesmo exercício que Clarice Lispector busca entrar em contato com o que há de oculto no ser humano, e a felicidade a que se chega, dessa maneira, é fruto de um árduo processo de desvendamento das máscaras que vestem a todos os homens desde o seu nascimento e por isso revela-se, paradoxalmente, uma alegria sofrida da descoberta. É interessante pensar que nos três contos até então discutidos repete-se o tema da garota pré-adolescente que descobre-se mulher, e em dois deles, e também em “Os desastres de Sofia”, o encontro com a arte em alguma de suas formas é fundamental. Enquanto em “Felicidade clandestina” a protagonista tem contato com o prazer advindo da leitura, em “Os desastres de Sofia” o que se revela é a vocação para a escrita, e em ambos a descoberta da sedução e da atração pelo outro caminha em paralelo à revelação da arte, como se tanto um quanto o outro constituíssem experiências transformadoras — e capazes, inclusive, de alçar uma garota à condição de mulher.

Em “Restos do Carnaval”, o contato é não tanto com uma manifestação concreta da arte mas com o conceito de fantasia: a pré-adolescente vislumbra a possibilidade de livrar-se de sua infância difícil quando pode transformar-se em Rosa. A já discutida dupla relação da palavra “fantasia” concede a entrada do conceito de “fabulação” e “imaginação” na análise do conto, levando a crer que a capacidade de enxergar-se outra, através do exercício de sua imaginação, é a grande arma que tem a protagonista ao seu alcance para se alçar a outros territórios mais acolhedores que este em que se insere a sua infância. Pois em “Felicidade clandestina” vê-se um percurso semelhante traçado pela garota que não desiste de obter o livro “Reinações de Narizinho”, objeto que a possibilitará o transporte a um cenário em que personagens crianças, sob o olhar dos adultos, viajam a mundos encantados e contracenam com figuras que simbolizam o terreno do maravilhoso. Desse modo, a protagonista nesse conto tem contato, através do exercício da leitura, atividade por si só geradora de deleite e fruição, com o reino encantado do sítio do pica-pau amarelo; e assim como os personagens da história infantil são alçados ao mundo da fantasia, a protagonista do conto, de posse do livro, é transportada a esse espaço lúdico da invenção.

E toda a gama de autores e personagens da literatura infantil que vem à tona com a leitura de *Reinações de Narizinho* auxiliam-na em sua tentativa de suprir a falta premente em sua vida de menina — em oposição ao excesso material e físico da antagonista filha do dono da livraria — por meio do contato com a fantasia e a arte. Bruno Bettelheim afirma, em *A psicanálise dos contos de fadas*:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento — superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral — a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados — ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. (BETTELHEIM, 1980, p. 20)

Com essa narrativa, que não pertence ao gênero dos contos de fadas mas dialoga com seus principais representantes, como Andersen e Perrault, se poderia afirmar que a pré-adolescente, ao lê-la, também passa pelo processo descrito por Bettelheim. A história ficcional a leva a elaborar as próprias angústias provenientes desse momento de chegada da maturidade e, como quer mostrar a narradora, acaba por transformá-la em mulher, fazendo-a dominar “os problemas psicológicos do crescimento”. Familiarizando-se com seu inconsciente por meio da matéria inventada, a protagonista passa a ser capaz de nomear suas necessidades, anseios e medos a partir do contato com as emoções dos personagens da ficção e assim torna-se apta a manejar os mesmos. Portanto, parece não ser à toa que a chave que possibilita a abertura para o mundo adulto seja justamente o exercício da arte; a leitura, a escrita e a capacidade de fabulação configuram, como visto, o eixo de salvação desta narradora-autora que revê o seu passado anos depois, quando já descoberta a sua vocação, mas são também elementos de suma importância para o desenvolvimento de qualquer ser humano.

E ainda refletindo sobre esse processo de crescimento que tematiza os contos claricianos aqui analisados, é interessante observar o que diz Christian Dunker, em sua leitura lacaniana sobre o desenvolvimento do sujeito na primeira infância. Referindo-se à relação mãe-bebê, o crítico afirma que sempre o objeto desejado — o seio — será fruto da memória, já que logo após o fim do contato com o objeto ele deixa de existir na realidade e passa a ser matéria da imaginação. Dessa forma, o seio real sempre se distinguirá daquele que permanece na memória, o que leva a crer que a satisfação humana se organiza em torno de um objeto fantasiado, que por sua vez é um substituto de um objeto ausente. E, por extensão, é da mesma forma, na opinião do estudioso, que funciona a sexualidade. As protagonistas de Clarice Lispector desejam todas objetos — a fantasia, a rosa, o livro — que estão fora de seu alcance e que se tornam ainda mais sedutores nessa condição. Afirma Iannace:

Decerto, não há como desconsiderar que sendo este um objeto alheio e desconhecido, nada, a priori, poderia ser mais tentador para originar-lhe desmedido sobressalto, sobretudo quando tal objeto mostra-se inacessível àquela que está às vésperas de se tornar mulher, aquecendo-se para confidenciar, nas fendas da rede textual, seus mais reservados mistérios. (IANNACE, 2001, pp. 48-9)

O mundo da arte, da elaboração através da palavra, é um enigma dentro do qual se quer adentrar — e que permanece sendo misterioso mesmo quando já se mergulhou profundamente nele, pois nunca é totalmente satisfatório, nunca traduz plenamente aquilo que se sente. É um universo, então, movido pela mesma dinâmica circular e infinita do desejo humano, que parece estar ilustrada na própria estrutura da narrativa de “Felicidade clandestina”: o movimento da protagonista oscila entre a esperança e a frustração, num vai e vem contínuo, até que finalmente consegue aquilo por que tanto ansiava. Vale notar também que é de suma importância nesse caso o seu embate frente a frente com o outro, já que, como lembra Dunker, a criança só pode realizar-se como si mesma através da imagem de si que recebe do outro. Os semelhantes são outros-eus, e o eu é sempre uma espécie de outro interiorizado:

Aqui a criança começa a perceber que há várias formas de querer, diversas maneiras de pedir e principalmente de recusar. Em sua

investigação sobre o desejo do outro ela constata que o outro mente (principalmente no que diz respeito à sexualidade), que o outro pede uma coisa quando quer outra e que há objetos os quais parecem dotados de um valor até então desconhecido: o valor simbólico que os torna signo de amor (DUNKER, 2006, p. 6).

Esse parece ser exatamente o processo por que passa a garota que ao comparar-se com a outra gorda, rica e pouco sensível, descobre-se franzina, pobre e repleta de vontades e de sensibilidade. E é também refletindo sobre essa personagem que ficou gravada em sua memória que ela descobre, anos mais tarde, que o que movia a pequena monstra era possivelmente a inveja daquela que parecia sempre pronta a viver uma alegria e que não abria mão da posse de um objeto que, como parecia já intuir a pré-adolescente, carregava um significado tão amplo como o próprio processo de crescimento. E entre os tesouros escondidos naquele livro “grosso” — e também na fantasia de Rosa — estava a própria descoberta de si como mulher.

É digno de nota que, ao descobrirem-se mulheres, as protagonistas desses contos passam por uma experiência semelhante àquela vivida pelo Patinho Feio, personagem amplamente difundido na literatura infantil, criado por Hans Christian Andersen mas já citado por Clarice Lispector, como lembra Ricardo Iannace (2001, p. 23): “essa história me fez meditar muito e identifiquei-me com o sofrimento do patinho feio — quem sabe se eu era um cisne?”. O mais feio entre seus irmãos, o personagem, ao sair da infância, descobre que não era um pato, mas sim um belo cisne, e assim entende a sua própria identidade. De forma semelhante, a autora-narradora das histórias da infância no Recife conta o árduo processo por que passou até que encontrasse o seu verdadeiro tesouro e um território no qual pudesse se sentir pertencendo, deixando de enxergar-se como um “patinho feio”.

E tem papel fundamental nessas descobertas definidoras a que se assiste em “Restos do Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina” e também em “Os desastres de Sofia” o contato com a arte e a literatura — assim como com a literatura infantil, gênero com o qual Clarice Lispector sempre flertou e que ganha neste conto grande destaque, constituindo *Reinações de Narizinho* o eixo em torno do qual se organiza a narrativa.

Como diz Ricardo Iannace, para Clarice Lispector

A literatura infantil é um mundo à parte. Não só deve tê-la atraído em criança como em adulta. Monteiro Lobato, Madame Leprince de Beaumont, Condessa de Ségur, Hans Christian Andersen, Charles Perrault, Lewis Carroll e os Irmãos Grimm transitam em alguns de seus textos. A exemplo, em *A hora da estrela* a personagem Macabéa cita *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Aliás, como Alice, a nordestina é surpreendida, na cidade grande, por “visões”, deslizando, à sua maneira, num “poço” escorregadio. (IANNACE, 2001, p. 23)

Vê-se dessa maneira a força com que essas referências atuavam em sua literatura e, principalmente, as reverberações desse período da vida em seus escritos. Resta saber, então, como a autora traz esses temas para sua obra destinada às crianças. Abrem-se as portas para que a literatura infantil de Clarice Lispector entre em cena.

PARTE II**A INFÂNCIA DESVELADA**

CAPÍTULO III

VIAGEM AO CENTRO DO EU

3.1. *A mulher que matou os peixes*: a revisão do sujeito

Já no título da narrativa, o leitor de *A mulher que matou os peixes* é transportado ao terreno do mistério, sendo levado a se questionar a respeito da autoria do assassinato e das condições em que a morte dos animais se havia dado. Mas logo na primeira linha a atmosfera de suspense se dissolve com a seguinte afirmação da narradora: “infelizmente essa mulher que matou os peixes sou eu”. E a partir daí, após a quebra de expectativa daquele que lê, ela passa a dialogar com o interlocutor criança, apresentando-se como Clarice, mãe de dois filhos e escritora, e afirma, munida de grande ternura e acolhimento, que pretende contar histórias sobre os bichos com os quais teve contato ao longo de sua vida para provar aos leitores que não cometeu o crime mencionado de propósito.

A passagem de uma desconhecida terceira pessoa, referida no título, para a própria escritora deixa à mostra desde o momento inicial que o relato será tecido a partir de uma subjetividade assumida como tal, onde não há espaço para que se construa uma narrativa distanciada e exterior. E é assim que a narradora discorre sobre aqueles bichos que aparecem em casa “sem ser convidados”, como baratas e lagartixas, e depois passa a contar histórias como a da macaca Lisete, também presente no conto “Macacos”, que integra a coletânea *Legião estrangeira*; do cão Dilermando, mencionado em diversos textos de Clarice Lispector; dos cachorros Bruno e Max, entre outras — todas elas imbuídas de certos componentes comuns, como a perda, a violência e certa tragicidade. No entanto, apesar da atmosfera sombria que parece se configurar com as experiências de dor que rememora, a narradora afirma logo de início que “sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança nem bicho sofrer”, buscando estabelecer um ambiente de cuidado e cumplicidade com o leitor, em que a voz que fala parte das mesmas premissas de uma mãe ao conversar com seu filho.

Cria então uma relação de acolhimento com o interlocutor, procurando lhe fornecer aparatos para que ele possa encarar o sofrimento inerente à vida, sobre o qual discorre em suas histórias, e, além disso, dá a ele autonomia para que, no fim, possa absolvê-la ou não de seu delito:

Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler essa história triste, me perdoarão ou não.

Vocês hão de perguntar: por que só no fim do livro? [...] Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me deem o perdão que eu peço a propósito da morte de dois ‘vermelhinhos’. (LISPECTOR, 1983a, p. 8)

Dessa forma, a partir do seu discernimento e do quanto se deixará ser levada pelo jogo de sedução engendrado pela “criminosa”, que além de tratá-la com carinho, lhe oferece bolo e a convida para conhecer uma ilha encantada, a criança tem em suas mãos o poder de julgar aquela que narra.

Pois se, por um lado, o mistério sobre a autoria do crime é resolvido logo de início, por outro, resta descobrir se o assassinato dos peixes se deu por uma ação dolosa ou acidental, a partir das pistas que a narradora deixa em seu discurso. Sabendo que a intenção de persuadir o leitor está exposta abertamente desde o começo da história, pressupõe-se que, por mais que o interlocutor seja convidado a mergulhar e se envolver com cada um dos enredos propostos, ele possa manter certa distância do ponto de vista da narradora e consiga aparelhar-se de desconfiança suficiente para que esteja apto a dar seu veredicto ao fim do livro. A narrativa constitui-se, nesse sentido, como uma espécie de brincadeira de adivinha em que o leitor é desafiado a encontrar uma resposta para a questão posta no início do conto, e o êxito de tal tarefa dependerá em grande parte da sua capacidade de localizar o jogo de sedução arquitetado pela narradora e de ser capaz de refletir para além dele.

André Jolles afirma em *Formas simples* (JOLLES, 2000, p. 109) que a adivinha, tipo de narrativa existente em diversas sociedades desde os primórdios da comunicação humana, inicialmente era transmitida através da oralidade e até hoje aparece nas mais variadas manifestações culturais, sendo também elemento estruturante de certos jogos infantis, por exemplo, e dos passatempos de jornais e revistas. Comparando-a ao mito, Jolles diz que este, como uma reflexão sobre o universo e os elementos naturais, consiste na forma que responde a uma questão prévia, que por sua vez move a criação do texto, enquanto a adivinha é a forma que materializa a pergunta, mas que sempre conta com uma solução, mesmo que esta seja de difícil apreensão. Propõe, assim, que uma adivinha insolúvel não configura uma adivinha e completa:

Não só o adivinhador sabe que a solução é [ou foi] conhecida por outrem, mas essa forma é tal que ele não pode deixar de ter a certeza de que também é capaz de encontrar a solução. Certeza que se converte logo em outra convicção: a de que deve encontrá-la. (JOLLES, 2000, p. 111)

Aquele que é indagado, segundo esse raciocínio, detém a certeza de poder encontrar a resposta e por essa razão sente-se impelido a resolver o enigma. Isso porque a adivinha transita dentro do terreno do circunscrito, onde todas as possibilidades de resolução estão colocadas a priori e não há elementos do imponderável orbitando como saída possível. Ou seja: existe uma resposta concreta, e o que está em jogo é uma batalha de forças entre aquele que sabe e aquele que busca saber. Falando sobre a situação do tribunal, análoga à dinâmica pressuposta na adivinha, o crítico completa:

[...] durante uma audiência judicial, o juiz é quem deve saber e o acusado é quem sabe. Também aqui existe, para um dos dois, o dever vital, a necessidade de elucidar o saber do outro. É o réu quem apresenta a adivinha e se o juiz não conseguir adivinhar deixa, *hic et nunc*, de ser juiz. (JOLLES, 2000, p. 113)

E estabelecendo um paralelo com o romance policial, Jolles diz:

Encontramos aí a figura do criminoso que cifra a sua identidade e o seu crime, mas abre, nesse ciframento, a própria possibilidade de descoberta, e a figura do detetive, do descobridor que resolve a adivinha e franqueia o domínio fechado. (JOLLES, 2000, p. 127)

Vemos a partir daí que, dialogando com a estrutura da forma simples, mas também com a dinâmica do tribunal e com o romance policial — a começar pelo próprio título do livro —, *A mulher que matou os peixes* configura-se como mais uma derivação da adivinha, aqui em prosa, em que caberá ao leitor, no papel de detetive e de juiz, desvendar o discurso cifrado, encontrar a resposta certa e pronunciar a sua sentença. Assim, tendo o poder da acusação em suas mãos, através da leitura a criança passa por um desafio; ela deve interpretar o que está sendo dito pela “acusada” e, a partir das pistas dadas, preocupando-se em desviar-se daquelas falsas, chegar à

resolução esperada. Vê-se aí que a performance da narradora é de certa forma dúbia: se por um lado ela se despe para o seu interlocutor, revelando sua identidade, a culpa pelo crime e pedindo a ele o seu perdão, assumindo assim uma condição de vulnerabilidade; por outro, ela é a única que traz a resposta para a pergunta que coloca e usa dessa suposta honestidade e do tratamento afetuoso para convencê-lo, em uma atitude aparentemente dissimulada.

Entretanto, como afirma Jolles, o que importa na adivinha não é a solução, mas a resolução, o fato de que o interrogador sabe a resposta e nela consubstancia uma sabedoria. Então, ele faz com que o interrogado aspire ter acesso a esse saber para assim provar pela sua resposta que está maduro para a admissão em certo grupo, a adivinha sendo uma espécie de “senha de entrada”. Dessa forma, no caso da narrativa clariciana, o leitor, ao passar pelo exercício de decifração, sairá dali de maneira diferente daquela como entrou — e a narradora faz o papel da esfinge que guarda a resposta. Como acontece em “Restos de Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina” e “Os desastres de Sofia”, em que as protagonistas experimentam situações que as transformam e que dão a elas outro patamar de maturidade, cada uma das narrativas de perda relatadas ao longo do livro infantil constitui também uma espécie de rito de passagem por qual passa a criança, que ao final da experiência de leitura sai engrandecida e já apta a integrar a comunidade daqueles que souberam responder de forma correta a pergunta da narradora.

E o que parece unir essa comunidade, para além da posse da solução do enigma, é a compreensão do paradoxal da vida. Ao longo do livro, a narradora faz afirmações como: “agora vou contar uma história de macacos um pouco alegre e um pouco triste”, ou chega a dizer que enquanto uns tratam os coelhos como amigos outros os comem, que alguns criam ratos e outros não podem vê-los por perto e assim por diante. Com isso, da mesma maneira que Ofélia, em “Legião estrangeira”, sente um “amor que mata” e G.H., um “horrível mal-estar feliz” e uma “alegria difícil”, aqui, as crianças são impelidas a compreender, como Joana em *Perto do coração selvagem* ou a própria Sofia, em os “Desastres de Sofia”, que experimenta a sensação de nutrir por seu professor admiração e desprezo, amor e ódio, atração e medo, que as emoções que sentimos diante daquilo a que nos expõe o mundo podem ser surpreendentes, difusas e até contraditórias. E olhando para o ser humano a partir desse viés em que está dada a complexidade da existência, passa a ser evidente que o certo e o errado são muito mais difíceis de distinguir do que parecem à primeira vista. Tal noção, além de expandir a

compreensão de mundo do pequeno leitor, vai abrindo espaço para que se possa entender que apesar do “assassinato” dos peixes, algo por princípio cruel, as intenções e razões da narradora talvez não trouxessem maldade; uma vez assimilado o entendimento de que a realidade está distante de qualquer maniqueísmo, o caminho para o perdão torna-se mais próximo.

E assim a narradora Clarice, à maneira de Sherazade, usa a sua habilidade de contar histórias para seduzir o leitor e trazê-lo para o seu lado. Se em *As mil e uma noites* os contos relatados com o fim de dissuadir o rei da ideia de assassinar a sua futura esposa se organizam numa estrutura em cadeia, havendo sempre um elo de ligação entre as narrativas, em *A mulher que matou os peixes* as histórias que buscam tocar não o rei mas o leitor, transformando-o também em personagem, têm como eixo condutor o tema da perda, e as histórias protagonizadas por animais são supostamente mais leves no início do livro e vão ganhando um grau maior de tragicidade no decorrer da narrativa, culminando na violenta anedota de amor e vingança dos cachorros Bruno e Max. Dessa maneira, assim como Sherazade busca fazer com que seu marido, ao final das mil e uma noites, esteja tão entretido com os contos maravilhosos a ponto de desistir de sua intenção inicial, a narradora aqui embebe o leitor de tristeza e piedade crescentes, até que por fim, levando-o a comparar a gravidade das histórias relatadas com o assassinato dos peixes, ela possa conduzi-lo a relativizar o ocorrido.

Nesse ponto é importante mencionar a passagem em que, após a história dos cães, a narradora convida as crianças a conhecerem uma ilha encantada; um ambiente repleto de animais curiosos, onde reina a paz e a harmonia. Contrastando com o resto da narrativa, a ilha configura-se como o momento alegre do relato, quando as crianças são como que recompensadas com esse trecho acalentador que lhes dá nova energia. Paralelo ao final feliz de *A vida íntima de Laura*, em que a galinha é salva de se tornar comida pela aparição de um extraterrestre, o episódio da ilha encantada configura-se como o instante “nonsense” do conto, a despeito da insistência de quem narra quanto à veracidade daquilo que diz:

Falarei sobre uma coisa muito boa: sobre uma ilha. [...] No mar dessa ilha tem de tudo: todas as espécies de peixes. Até cavalo-marinho tem. [...] Essa ilha é um pouco encantada. Por quê? Pelo ar sempre novo, pelo capim chamado sapê que parece cantar ao vento, pela cidade das borboletas. [...] É uma ilha tão encantada que eu teria medo de ficar sozinha de noite na minha rede. Nessa ilha tem todas as espécies de

árvores, plantas, frutas e flores. [...] Vocês pensam que eu estou inventando? Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles. (LISPECTOR, 1983a, p. 25)

Percebemos aí uma outra concepção de verdade, da qual não está excluída a ideia de ficção e em que convivem histórias rememoradas e ilhas encantadas — noção que estabelece um diálogo imediato com o universo infantil, onde fantasia e realidade se mesclam. Uma vez conformados na imaginação do leitor, os fatos narrados passam imediatamente a existir, já que formarão parte de suas vivências, causando-lhes alegrias e tristezas, suscitando-lhes sensações. Assim, não importando a sua relação com o real, a ilha conforma-se dentro do conto como um espaço lúdico, onde a criança se reformula depois dos relatos de perda e é acalentada por essa atmosfera. E com essa espécie de presente ao interlocutor, a julgada reforça o pacto de cumplicidade com o outro, além de, estrategicamente, trazê-lo para esse ambiente em que não só as emoções e as ações são complexas e passíveis de relativização, mas também os conceitos de verdade e mentira. O que importa aqui é uma outra verdade que não a factual, e, diante disso, o crime de se ter assassinado dois peixes ganha outro contexto.

Essa escrita que carrega uma intenção declarada, mas ao mesmo tempo faz desse propósito um elemento interno ao próprio jogo ficcional; a estrutura em pequenos contos que de alguma maneira se conectam; e o papel primordial da narradora, entre outras possíveis semelhanças entre a história infantil e o clássico da literatura árabe, vêm mostrar a filiação da narrativa clariciana a uma literatura com aptidão para a oralidade, berço a partir do qual se construiu a história de Sherazade. Diz Walter Benjamin, em *O narrador*:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. (BENJAMIN, 1994, pp. 198-199)

A narradora Clarice se coloca desde a primeira linha como voz que conversa com o seu leitor, e o faz com linguagem simples, coloquial e direta, de maneira a simular a oralidade. E o que narra através dessa “fala” não são mais do que vivências, às vezes interrompidas por breves comentários sobre a existência dos homens e dos animais ou com a intenção de promover um ambiente acolhedor para a criança, retomando a tradição de textos sobre a qual discorre Walter Benjamin, que emulam a oralidade e resgatam o cunho coletivo da experiência literária, em que aquele que conta é o detentor da experiência e o que ouve é o aprendiz.

É interessante vislumbrar como, ao retomar essa tradição, Clarice Lispector retoma também as formas primordiais da literatura infantil, já que, como afirma Nelly Novaes Coelho em *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil* (COELHO, 2010, p. 8), a origem da literatura para crianças está na novelística popular medieval, que por sua vez tem suas raízes em certas fontes folclóricas orientais, notadamente associadas à oralidade. E entre essas fontes, que seriam a base primeira da literatura infantil, a crítica menciona a coletânea *Calila e Dimna*, tida como a narrativa mais antiga de que se tem notícia dentre aquelas que teriam originado a literatura popular europeia e que traz alguns relatos que coincidem com contos de *As mil e uma noites*, texto que apareceu tardiamente no continente europeu mas pertence ao mesmo ciclo narrativo de *Calila e Dimna*. Vê-se, dessa forma, que há em *A mulher que matou os peixes* um diálogo latente com diversos gêneros que filiam-se à oralidade, das adivinhas às narrativas clássicas que formam o berço da literatura ocidental.

E essa narradora que emula a oralidade não deixa de promover, além do diálogo implícito com as origens da literatura infantil, uma reflexão sobre questões relativas à forma do gênero. Coelho, em *A literatura infantil* afirma que o apelo ao ouvinte, comum em narrativas de teor oral, é um recurso originário da Antiguidade e muito comum nas literaturas infantil e popular, como já visto, mas alega também que em determinadas épocas no Brasil e no mundo, como naquela em que Clarice Lispector publicava seus livros para o público infantil, esse apelo teria assumido uma postura coercitiva na relação do adulto com a criança, já que o narrador, de forma autoritária, exigia posturas como silêncio, bons modos ou educação daqueles que estivessem lendo ou ouvindo a história (COELHO, 1987, p. 63). A autora de *A mulher que matou os peixes*, então, utilizou-se de um modelo corrente no período para revertê-lo, despindo essa atenção ao ouvinte de uma roupagem moralista e estimulando a criança a expandir-se com liberdade, o que resultou num outro tipo de relação entre autor e leitor.

Dizem Zilberman e Lajolo sobre a obra infantil de Clarice, referindo-se ao contexto daquilo que se produzia para as crianças na época:

Talvez o escritor infantil que primeiro e com mais empenho tenha trazido para a narrativa infantil os dilemas do narrador moderno seja Clarice Lispector. Suas obras para crianças abandonam a onisciência, ponto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador e, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que prende a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças (ZILBERMAN; LAJOLO, 1985, p. 154).

E Ribeiro completa:

A obra ficcional para crianças de Clarice Lispector [...] representa o início de uma literatura infantojuvenil de vanguarda. [...] Os pontos inovadores dessa mudança podem ser encontrados tanto em relação ao projeto estético – o tratamento da linguagem, a caracterização dos personagens, o ponto de vista do narrador – quanto em relação ao projeto ideológico – o posicionamento novo da relação adulto-criança, o questionamento do ser e do mundo, o profundo psiquismo (RIBEIRO, 1995, p. 525).

Como parte do grupo que renovou o gênero nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, diante de uma literatura que estava ainda associada a fins escolares e que trazia para si o papel de ensinar, a autora trouxe novas possibilidades para a relação adulto-criança. E disso *A mulher que matou os peixes* parece ser representativo, já que dá à narradora a função vulnerável de expor a sua delicada situação e esperar o julgamento da criança, que por sua vez é capaz de assimilar e interpretar aquilo que lhe está sendo dito para que dê a palavra final. A ordem hierárquica comumente estabelecida aparece ao revés, ao mesmo tempo em que respeitam-se as diferenças entre aquela que detém a experiência e o outro que, no início da vida, tem as suas particularidades e merece acolhimento frente às dificuldades as quais será exposto com o passar dos anos.

Ainda, retornando a Benjamin,

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Embora transmita sua experiência e agregue às vivências da criança, forjando uma voz que é capaz de dar conselhos, neste caso a intenção pedagógica da narradora vem escondida sob o problema lúdico da solução do enigma, que se dá dentro do âmbito da narrativa. Então, se ela se preocupa com o leitor, na camada interna ao texto o faz porque tem como objetivo fazer com que ele se convença da sua inocência de intenções. Mas essa pode ser também uma premissa utilizada pela escritora para propor certos ensinamentos e reflexões que serão importantes para o amadurecimento da criança, contribuindo com a sua formação. Dessa forma a função pedagógica está presente mas não se sobrepõe à lúdica; aquele que experimenta as vivências ali propostas à criança naturalmente sairá da leitura tendo assimilado uma ou outra lição.

Ademais, o que se ensina afasta-se em grande medida do padrão daquilo que é tido até hoje como adequado ao público infantil; prega-se a complexidade da existência, como já visto, e o jogo de persuasão que alinhava o relato pressupõe de imediato que qualquer maniqueísmo seja completamente dissolvido. O bem e o mau, o certo e o errado parecem ser anulados pelo que há de vivo e humano — mesmo entre os animais — em cada uma das histórias: o cão Bruno matou por amor; Jack foi doado para que não fosse morto; as baratas são assassinadas porque vão onde não são convidadas e inspiram nojo, entre outros exemplos.

E, sob essa ótica, a violência presente ao longo de todo o livro ganha outra tonalidade, já que ela é exposta a partir do prisma daquela que prevê o contraditório da vida e que explora o lado iluminado dos fatos e, pode-se dizer, das relações humanas e animais. Na comparação com o conto “A quinta história”, por exemplo, que traz a mesma estrutura em cadeia e cuja referência às *Mil e uma noites* é nominal, o assombro diante da morte daquilo que num primeiro momento seria insignificante se faz maior, porque a crueldade ocupa todos os espaços da trama, não havendo brecha para que se compreenda a narradora e suas razões.

Se em *A mulher que matou os peixes* há certa normalidade e tranquilidade em afirmar que baratas são dedetizadas — sem que se dê maiores pormenores sobre o

método de execução — porque não são bem quistas nas casas, em “A quinta história” o foco está na maneira como elas são impiedosamente engessadas. A narradora anônima aproxima-se de Fortunato, o personagem sádico machadiano do conto “A causa secreta” que, distante do contato social, âmbito em que se pretende um comum “homem de bem”, se diverte provocando a morte lenta e dolorosa de um rato. Do mesmo modo, a morte da macaca Lisete descrita no conto adulto de Clarice Lispector intitulado “Macacos” não ganha, como no livro para crianças, os alicerces de ternura e carinho que movem a narradora em sua descrição. E também a galinha Laura, de *A vida íntima de Laura*, é a única entre as galinhas que figuram na obra clariciana a receber um final feliz, sendo salva de se transformar em almoço de domingo devido à aparição de um extraterrestre que faz ali o papel de *deus ex-machina*.¹⁷ Percebe-se assim que na literatura infantil da autora a violência inerente à vida não é ocultada ao leitor — em *A mulher que matou os peixes* ela está presente de forma significativa em todos os blocos narrativos — mas a voz que transmite a experiência busca, de alguma forma, amenizar a dor de seu interlocutor a partir do ambiente acolhedor e do olhar menos agudo, em comparação com os contos adultos, para o que há de mais feroz e perverso no ser humano.

Clarice Lispector declara, em “Nossa truculência”:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. [...] Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. (...) A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também. (LISPECTOR, 1999a, p. 252)

A galinha ao molho pardo surge aí como um ritual sacrificial que direciona a truculência do homem, algo que para a autora parece ser intrínseco à existência, dando vazão à vontade de sangue que pulsa no ser humano e constituindo-se como o lugar

¹⁷ Ver, sobre a diferença de abordagem nos livros infantis e contos adultos: MENDES, Maria dos Prazeres Santos (1994). *Monteiro Lobato, Lygia Bojunga Nunes e Clarice Lispector: o estético em diálogo na literatura infantil*. Dissertação de mestrado. Sobre galinhas, ver os contos de Clarice Lispector “Uma história de tanto amor” e “Uma galinha”.

civilizado da violência. E de alguma forma o que faz a narradora do conto infantil é justamente trazer para a criança essa truculência civilizada, como a dedetização das baratas, ou apresentada sob a égide dos bons sentimentos, como o amor do cão Bruno pelo dono. E o respeito à “violência que temos” e à contradição que há nessa percepção também não deixa de configurar todo o pano de fundo da narrativa:

Maria de Fátima morreu de um jeito horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente:) um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche. (LISPECTOR, 1983a, p. 17)

Para defender o dono, atirou-se em cima de Max, que não tinha culpa nenhuma. Mas Max, vendo-se ferozmente atacado, reagiu. E o resultado foi uma luta sangrenta. [...] Bruno estava sendo esfaqueado. [...] Os cinco cachorros castigaram Bruno até ele morrer. (LISPECTOR, 1983a, p. 27)

O vocábulo “horrívelzinho” da primeira citação e a explicação para o seu uso condensam a exposição das contradições que percorre toda a narrativa, enquanto a seguinte flagra a despreocupação da narradora, em certo momento do conto, em escancarar a morte e a violência, de modo a tratá-las com naturalidade.

Vale notar nesse ponto que, por uma relação de contraste, o caso do assassinato dos peixes se torna quase insignificante depois da exposição das diversas e difíceis emoções que transitam pelas histórias, como saudade, dor, pena, ódio, raiva, vingança, entre outras. Mas, ao mesmo tempo em que essa apresentação conforma uma jogada estratégica daquela que tem como fim a própria absolvição, a narradora (que se apresenta como mãe, Clarice e escritora, aproximando-se da própria autora), trata o interlocutor de maneira afetiva e também quer que esses relatos configurem ensinamentos e propiciem, como já dito, um crescimento dos leitores. Há, assim, ao longo de todo o livro, essa dupla intencionalidade das ações da autora-narradora, preocupada tanto com o outro quanto consigo própria. Então, como mais uma faceta da contradição humana aparece também a do próprio ente ficcional em seus propósitos. Essa voz parece o tempo todo acolher as crianças e indicar os caminhos para que possam mitigar a dor, o que se vê em trechos como: “Se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo: enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente” (LISPECTOR, 1983a, p. 8). Ou ainda:

Como vocês veem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida (LISPECTOR, 1983a, p. 20).

Mas pode-se perceber que toda a tentativa de aproximar esse leitor da narradora não deixa também de ser uma forma de torná-lo cúmplice do seu ato e de persuadi-lo de sua inocência.

É interessante então notar como se estabelece esse duplo movimento na narrativa — Sherazade engana o sultão mas também o ama — e como, por esse motivo, ao mesmo tempo que somos atraídos pela candura daquela que narra e tendemos a mergulhar naquilo que ela propõe como experiência de leitura e na sua versão dos fatos, há também um senso de desconfiança que percorre a narrativa com aquele que lê — o que, tratando-se de um jogo de adivinha ou de um caso de mistério, não poderia ser diferente.

Espera-se da criança com quem se dialoga inteligência e autonomia suficientes para que seja capaz de desconfiar do que diz e de, ao final do livro, julgá-la a partir de suas próprias impressões. O leitor infantil é, então, entendido como alguém com características próprias ao período da vida que experimenta, mas também um ser capaz, que dispensa um interlocutor autoritário ou condescendente. E pensando na comparação existente no conto entre esse leitor e os bichos, será possível perceber que a criança com a qual se dialoga traz também outras características:

Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança ou bicho sofrer.

[...]

Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. (LISPECTOR, 1983a, p. 7).

Presente nos outros livros infantis da autora, a equiparação entre criança e animal e a contraposição ao adulto deixam entrever que na visão da narradora ambos, leitores e bichos, pertencem a um mesmo universo. No ensaio “A existência absurda”, Benedito Nunes afirma que na obra de Clarice Lispector o sentimento da existência manifesta-se primeiramente como intuição da subjetividade do homem, mas a existência humana seria apenas um aspecto ou modo determinado da existência universal, “que se manifesta em todas as coisas e até nos mais humildes objetos” (NUNES, 2009, p. 125). As coisas e a natureza não precisam do ser humano para existirem da sua maneira, e vivem uma vida própria. A natureza, então,

[...] não é grave nem luxuriante. A glória que a coroa, halo mágico circundando cada coisa, e que concilia luz e sombra, claridade e treva, é o puro fato de ser, a existência mesma. [...]

Nesse sentido,

[os animais] são mais seguros e mais viços do que nós e, mais do que os humanos, possuem a existência e o ser. Enquanto os homens, desgarrados do ser, têm um destino a fazer, os animais permanecem no seio da realidade que os engendrou (NUNES, 2009, p. 125),

na sua condição instintiva, na sua realidade sem significação. Especificamente sobre a galinha, o filósofo afirma que:

os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do ser. Cachorros e vacas, bois e pássaros, mas sobretudo galinhas [...] são os símbolos palpáveis, sensíveis, dessa realidade primordial. A galinha, completamente subjugada pelo homem vulnerável, [...] simboliza o reduto mais frágil da animalidade livre, naturalmente violenta. (NUNES, 2009, p. 125)

Enquanto a própria autora, em sua crônica “Bichos”, diz:

[...] Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva!

Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida. [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 332)

Ter bicho é uma experiência vital. [...] Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio. [...] Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa — há de respeitar-lhes a natura — eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se. [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 334)

Vemos então o encantamento de Clarice Lispector com seres que, desprovidos de racionalidade, são puro instinto e portanto mais intensos do que o homem, que terá sempre como mediador de sua existência a razão, fadado a constantes crises, ao sentimento de imperfeição e incompletude.

Esse universo vital dos animais se estende na obra da autora a outros seres que desfrutam dessa mesma crueza e concretude, como é o caso de Pequena Flor, a menor mulher do mundo, ou, posteriormente, de Macabéa, em *A hora da estrela*.¹⁸ E também as crianças fazem parte do existir espontâneo e primordial sobre o qual discorre Benedito Nunes, em oposição àquele adulto mentiroso, que segundo a narradora de *A mulher que matou os peixes* são muitas vezes chatos e não compreendem a alma de uma criança.

Aqui é interessante notar que fica clara a visão hierárquica em que bichos e crianças são superiores aos adultos, porque neles pulsa o ser e sua existência, como quer Nunes. E isso coloca a narradora das histórias infantis em situação de alta complexidade: se ela é uma adulta que fala para crianças, está em desvantagem por não compreender o mundo tão vertiginosamente, ficando aquém de seu interlocutor. Por outro lado, é evidente como no contato próximo com o universo infantil, ela busca se distinguir dos demais adultos, não mentindo, dando espaço ao leitor, confiando nele, entre outras atitudes. Chega, assim, a distanciar-se dos adultos e a flertar com o terreno da infância, mas resta saber se, como estratégia de persuasão, seu movimento será efetivo, já que fica visível sua aparente traição àqueles que seriam os seus iguais.

Mas, inserida no território dos seres que, desprovidos das lentes racionalizadoras, têm um olhar espontâneo para o mundo, a criança é também aquela que em breve será tomada pela razão — ganhará inevitavelmente os óculos que

¹⁸ Segundo Berta Waldman, “Macabéa é apresentada como o ser sem fissuras, contínuo, que existe em pleno ‘coração selvagem’, no espaço paradisíaco onde os seres participam do núcleo das coisas, espaço que se mostrou impossível para as outras personagens de Clarice”. (Waldman, 1986, p. 94)

ordenam o mundo do garoto de “Miopia progressiva” — e pelas diversas amarras que envolvem a vida adulta, o que a coloca justamente em um espaço de transição, no terreno tênue entre o homem e o animal, o civilizado e o selvagem, que aparece como paisagem constante na obra de Clarice Lispector.

Como aponta Silviano Santiago ao se deter sobre o conto “Seco estudo de cavalos”, na obra clariciana é perceptível um movimento em que a condição humana passa à condição animal para em seguida retornar ao humano e se chegar ao “humano do homem” (SANTIAGO, 2006, p. 162). G.H., ao ingerir a barata, funde-se com o inseto para depois redescobrir-se em sua humanidade, agora imbuída da consciência da própria animalidade; em “Legião estrangeira”, o contato com o pinto é o que leva a garota Ofélia, desde sempre adultizada, a conseguir encontrar-se com a sua infância, e ambos os personagens, entre outros diversos exemplos de processos similares nos textos de Clarice, traçam um caminho rumo ao coração selvagem da vida que os transforma em sua humanidade mais profunda. Há, assim, pontos de intersecção entre o homem e o animal que permitem esse trânsito, e dentre os traços de união estão a impotência e a incompreensibilidade dos outros — características que, enquanto para os bichos são apenas vivenciadas como parte de sua natureza, para o homem geram desamparo e sofrimento. Assim, nas palavras de Santiago, “os seres caminham em direção ao futuro, remontando ao passado mais remoto”, e o contato com o selvagem, ou mesmo com esse espaço fronteiro em que se insere a criança, constitui-se como uma busca pela própria origem, permanente em toda a obra da escritora.

Levando em consideração a quase indistinção entre autora e narradora em *A mulher que matou os peixes*, onde Clarice Lispector empresta ao ente ficcional o seu nome e suas próprias atribuições de mãe e escritora, faz-se interessante notar que as histórias de animais narradas no conto são todas verídicas, vivenciadas pela autora, constituindo-se como relatos memorialísticos ficcionalizados. Aparece como personagem, por exemplo, o cachorro Dilermando, um vira-lata encontrado pela escritora enquanto andava pelas ruas da Itália num período em que morava no país. Sobre seu primeiro cão, a autora diz que “foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele”, que tinha cara de “mulato brasileiro” e era “a pessoa mais pura de Nápoles”. Em correspondência com Tânia Kaufmann, afirma sobre seu encontro com o animal:

Você não sabe que revelação foi para mim ter um cão, ver e sentir a matéria de que é feito um cão. [...] Cão é de uma paciência para com a

natureza impotente dele e para com a natureza incompreensível dos outros. E com os pequenos meios que ele tem, com uma burrice cheia de doçura, ele arranja um modo de compreender a gente de um modo direto. (apud MANZO, 1997, p. 47)

Mas a real história de amor entre Clarice e seu primeiro cachorro termina em separação, pois a autora, devido às obrigações profissionais de seu marido diplomata, teve de se mudar para a Suíça e não pôde levar Dilermando consigo. Tomada por um grande sentimento de culpa, diz às suas irmãs:

não posso ver um cão na rua, nem gosto de olhar. [...] Sobretudo Dilermando que era uma coisa minha que eu não precisava repartir com ninguém. (apud MANZO, 1997, p. 48)

E o tema da culpa pelo abandono torna-se tema central no conto “O crime do professor de matemática”, em que um homem, após deixar seu cachorro porque vai se mudar para outra cidade, passa a tentar expiar o remorso. Ao encontrar um cão morto no meio da rua, conclui que enterrando o animal desconhecido conseguiria finalmente livrar-se daquele sentimento que o corroía e ressignificar a própria história. Executada a ação, passa a relembrar do seu bicho de estimação:

Pôs-se então a pensar com dificuldade no seu verdadeiro cão como se pensasse com dificuldade na sua verdadeira vida. [...] Porque embora meu nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza. E, inquieto, eu começava a compreender que não exigias de mim que eu cedesse nada da minha para te amar. [...] Minha ferocidade e a tua não deveriam ser trocadas por doçura. [...] De ti mesmo, exigias que fosse um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem. E eu, disfarçava como podia. [...] Finge – dizia-me eu –, finge depressa que és outro, dá a falsa entrevista, faz-lhe um afago, joga-lhe um osso – mas nada te distraía: tu me espiavas. [...] Oh, eras todos os dias um cão que se podia abandonar. (LISPECTOR, 1978, pp. 139-149)

Vê-se aqui que o confronto com a natureza do outro leva o personagem a refletir a seu respeito, o encontro com a alteridade lhe revela verdades sobre si que tanto busca dissimular, e é no embate com o cão que o protagonista parece compreender a sua

essência como homem, aquilo que o define e o diferencia do animal. Da mesma maneira, segundo a biógrafa Lícia Manzo, para Clarice o abandono de Dilermando significava, para além da dor da separação, um possível abandono de si mesma, de sua força e de sua ferocidade visceral, da qual estava sempre à procura (MANZO, 1997, p. 49). Ao deixar o cachorro, a autora estaria sentindo como se houvesse abdicado de si própria em troca de seu papel de esposa, já que a mudança para a Suíça seria decorrente das necessidades profissionais de seu marido. Como ocorre com as protagonistas dos contos de *Laços de família*, o encontro de Clarice com a sua força selvagem parecia estar sempre se chocando com as suas obrigações domésticas, com seu papel de dona de casa, fazendo-a abrir mão de sua natureza para atender, antes de tudo, às necessidades daqueles ao redor.

Nesse contexto, os animais e as crianças passam a constituir um terreno de nostalgia para a autora que, segundo Benjamin Moser, à medida que envelhecia multiplicava suas lembranças dos tempos felizes da meninice — estas indissociáveis das recordações dos animais com os quais manteve contato ao longo da vida e que aparecem com destaque em *A mulher que matou os peixes*. No entendimento de Moser, a última década de vida de Clarice Lispector foi um período em que a autora demonstrou uma vontade constante de redescobrir a sua infância, como já dito na introdução deste trabalho, anseio que possivelmente a levou à produção de seus livros infantis, todos escritos em seus últimos dez anos de vida,¹⁹ e que fortificou sua relação com os animais, que se tornavam cada vez mais numerosos em sua obra (MOSER, 2009, p. 481). Faz afirmação semelhante Carlos Mendes de Sousa:

É precisamente na fase final que a memória da infância nordestina vai ser tematizada em textos da autora (vejam-se os contos de *Felicidade clandestina*), e é por esta altura que em entrevistas Clarice aborda assuntos nunca antes referidos, como a pobreza na sua infância. (SOUSA, 2011, p. 507)

Assim, para aquela que afirma que

¹⁹ *O mistério do coelho pensante*, 1967; *A mulher que matou os peixes*, 1968; *A vida íntima de Laura*, 1974; *Quase de verdade*, 1978 (publicação póstuma); *Como nasceram as estrelas*, 1987 (publicação póstuma).

[...] Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado (LISPECTOR, 1999a, p. 337),

a aproximação através da memória dos animais que perdeu ao longo dos anos e do interlocutor criança é também um retorno à própria infância e portanto à experiência espontânea, à sua brutalidade há tempos perdida ou relegada a segundo plano. Rememorando a sua relação de amor com os animais, num processo análogo ao que desenvolve nos contos adultos em que relembra seus tempos de menina, ela retoma sua selvageria e pede perdão justamente por ter deixado que a vida adulta, os compromissos, o trabalho, se impusessem sobre a vida animal, procedimento que culminou na morte dos peixes. Desculpando-se do ocorrido frente ao leitor, ela está também pedindo licença para que, em contato com a sua história e com a criança, possa recuperar a sua animalidade. Dessa forma, enquanto nos contos para adultos as narradoras rememoram a infância mas permanecem em sua posição, aqui há um corte com esse mundo e uma tentativa de acumpliciar-se com a criança em sua plenitude, configurando um mergulho mais profundo em sua origem.

E o retorno desta autora-narradora se dá também, para além da aproximação com as crianças leitoras e os bichos do seu passado, por outras vias no espaço do conto: estabelece-se um diálogo com a forma do relato memorialístico, que é sempre um reencontro com o pretérito para que o presente seja reconfigurado; com a adivinha, que como diz Jolles em sua tese é uma das formas elementares da linguagem que se originam de disposições básicas do modo de pensar humano; com as narrativas orais que formam a base da literatura moderna ocidental; e com as narradoras de textos emblemáticos da cultura árabe, como *As mil e uma noites*, associados ao nascimento da literatura infantil. Clarice Lispector, assim, neste conto, parece levar às últimas consequências o seu projeto de encontro com o que há de mais visceral em si, no ser humano, na literatura e na linguagem, transbordando essa intenção não só para a temática mas também para a forma narrativa. E a esperança desta mulher que matou os peixes é que ela possa ganhar o perdão do leitor, levando-o a entender que seu crime, apesar da violência implícita no ato, não carregava a vontade de fazer o mal, e contar com seu auxílio para levar a cabo o projeto de afastar-se do eu moldado pela racionalidade e reaproximar-se um pouco mais daquele sujeito infantil e animal, capaz

de encarar a violência do existir — e o próprio existir — com coragem, respeito e naturalidade, como prega a autora em “Morte de uma baleia”:

Não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte, nossa criação humana, e que coma vorazmente, só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, só porque é mais barato, só porque a fome humana é grande, só porque na verdade somos tão ferozes como um animal feroz, só porque queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia, assim como comemos a inocência cantante de um pássaro. Eu ia dizer agora com horror: a viver desse modo, prefiro a morte.

E exatamente não é verdade. Sou um feroz entre os ferozes seres humanos — nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (LISPECTOR, 1999a, p. 127)

3.2. *Como nasceram as estrelas: mito e origem*

Publicado postumamente, em 1987, a coletânea de lendas brasileiras *Como nasceram as estrelas* foi escrita por Clarice Lispector a partir de um pedido de uma marca de brinquedos para a confecção de um calendário. Ela contempla doze textos coletados do folclore nacional, que dividem-se entre mitos indígenas, contos populares provenientes do imaginário português, histórias que introduzem personagens importantes da cultura popular, como o Curupira, o Negrinho do Pastoreio ou o Saci-Pererê e, por fim, destoando do conjunto, a narrativa do nascimento de Jesus.

Aprofundando-se no universo das narrativas orais, a autora persiste em sua busca pela origem, neste livro a partir do viés do mito e da lenda, gêneros avizinados que tratam, por definição, de desvendar os mistérios da natureza (e da vida de forma geral) a partir da formulação de histórias que cumprem o papel de fornecer respostas. Diz André Jolles:

Mito é criação. Também aqui emprego a palavra no seu sentido mais profundo e recordo que a raiz germânica *skap* tanto se encontra em *schpfen* (vasar, tirar, encontrar) como em *schaffen* (criar) e conserva seu sentido no sufixo *schaft*. Já dissemos que o mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta; por outras palavras: o mito é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação (*schopfung*).

Nesta forma que é o Mito, todos os elementos para os quais se oriente a disposição para o saber, todos os elementos do universo que sejam, ao mesmo tempo, constantes e múltiplos, são captados por um gesto verbal que os acolhe e os converte num evento único, onde eles encontram o sentido de sua multiplicidade e de sua constância. (JOLLES, 1976, p. 98-100)

Nesse sentido, como insiste o crítico em *Formas simples*, o mito não é o dispositivo através do qual se explica a existência de determinado fenômeno; ele é, em vez disso, o dispositivo pelo qual se cria o mesmo. Dessa forma, pode-se dizer que algo que até então permanecia no terreno da incógnita, quando elaborado pela palavra, ganha um significado: sua existência passa a fazer sentido e recebe uma história — e só assim o objeto em questão começa de fato a existir. Como na narrativa bíblica que traz o mito

da gênese, em que o mundo é criado a partir da força do verbo, tudo aquilo que é contemplado pelo poder da palavra ganha vida. Para definir aquilo que comumente é considerado mito, Jolles apresenta o conceito do mito relativo; uma história em que “a questão não é resolvida desde dentro” e que

parte do homem que tenta explicar o que observou, o que lhe despertou a curiosidade e que seus conhecimentos não são suficientes para explicar. [...] um mito que, em lugar de ser verídico, é derivado e, portanto, apenas verossímil. (JOLLES, 1976, p. 105)

Vê-se que a escritora de *Como nasceram as estrelas*, ao dar o subtítulo de “doze lendas brasileiras” à coletânea de textos, parecia estar à margem da discussão sobre os limites que separam os gêneros que pertencem ao terreno do folclore, transitando entre as diversas formas textuais associadas à cultura oral sem demarcar as fronteiras — postura que podemos observar em toda a sua literatura, sempre capaz de deixar o leitor em posição de permanente estranhamento diante de uma escrita inclassificável. O que une, então, o grupo de textos aqui reunidos é a sua associação à cultura oral, àquilo que foi produzido, crê-se, espontaneamente e na maior parte das vezes de forma coletiva. É interessante notar, nesse sentido, que a autora que esteve sempre à procura da origem de si e do que pulsa ao seu redor, buscando permanentemente a aproximação com o primordial, neste livro coloca-se em contato com formas narrativas que, além de terem sido supostamente menos polidas pelas leis que regem a cultura escrita, são por excelência textos que discutem a questão da gênese, como bem exemplificam os contos indígenas. Como afirma Carlos Mendes de Sousa, “a questão da origem é tão obsessiva que em torno dela pode dizer-se que se enreda toda a prosa da autora” (SOUSA, 2011, p. 146).

Ademais, deve-se destacar a relação estabelecida por Jolles entre o mito e o verbo e a ressonância dessa associação na obra clariciana. Disse a autora, em *Perto do coração selvagem*:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer 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. (LISPECTOR, 1998c, pp. 20-21)

Observa-se aí como, para Clarice Lispector, a palavra é capaz de fundar realidades: o que é enunciado passa a existir no exato momento em que é verbalizado e transforma a realidade — os sentimentos, no caso da citação acima — daquela que narra. Não seria inexato propor que sua própria literatura, nesse sentido, configurar-se-ia como uma escrita mítica; no seu processo de autodescobrimento e busca pelo âmagô, a autora estaria sempre fundando novas verdades através do exercício criativo. Num processo paralelo ao do mito exposto por Jolles, a escrita clariciana, para além de reproduzir e mimetizar de forma verossímil a realidade, fundaria outras realidades à medida que seu texto se desenvolvesse. Diz a narradora de *Água viva*:

Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é a terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. A palavra “perpétua” não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo. E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo? (LISPECTOR, 1985, p. 38)

Proveniente de uma obra que exemplifica o caráter inclassificável da literatura clariciana, este trecho parece justamente fundar a existência daquela que narra no momento exato em que profere a oração “e a existência minha começa a existir”. As frases curtas e os verbos no presente contribuem para a atmosfera inaugural ali presente, e o leitor é transportado para a história bíblica da Gênese e outros mitos fundadores, inserindo o escrito no território das narrativas primordiais.

No caso de *Como nasceram as estrelas*, a aproximação a essas narrativas se dá de outra maneira, já que, em vez de forjar novos mitos de criação, Clarice Lispector reproduz histórias correntes do folclore brasileiro — mas sem se preocupar em mimetizar a forma original dos contos e lendas. Como em *A mulher que matou os peixes*, pode-se observar aqui um narrador que, apesar de permanecer na maior parte do tempo em terceira pessoa, interfere no andamento dos fatos através do diálogo com o leitor. Já no conto “Do que eu tenho medo”, há um narrador em primeira pessoa cuja voz se aproxima em grande medida daquela de *A mulher que matou os peixes* e que começa o texto também fazendo uma confissão: “Tenho medo de saci”. E como acontece no outro livro infantil da autora, também nesta história — e nas outras onze que completam a obra — a moral e o politicamente correto são desconsiderados. Em certo momento do mesmo conto, o narrador afirma ser viciado em fumo, como o saci, e já perto do final ele relata, à maneira de “A quinta história”, como se vingou do

personagem do folclore, em um trecho em que não se poupa violência e que culmina em uma mensagem bastante antiecológica: se o saci tentar se vingar da narradora, ela botará fogo na mata.

Já em “O Negrinho do Pastoreio”, texto do mês de agosto em que se conta a história do personagem, lê-se no fim: “Será que a moral desta história é que o bem sempre vence? Bom, nós todos sabemos que nem sempre. Mas o melhor é a gente ir-se arranjando como pode e dar um jeito de ser bom e ficar com a consciência calminha” (LISPECTOR, 1987, p. 37). Ou em “O pássaro da sorte”, lenda sobre o pássaro Uirapuru, também no desfecho o narrador coloca: “como é que se espalhou que o uirapuru dá sorte? Ah, isso não sei, mas que dá, dá!” (LISPECTOR, 1987, p. 17). Em ambos os casos, temos a presença de um ente ficcional que problematiza e relativiza o discurso moral, e brinca com o teor de verdade que carregam os mitos e lendas utilizando um mecanismo semelhante àquele usado em *A mulher que matou os peixes* para discutir o conceito de ficção e realidade.

No entanto, esse distanciamento da narradora não parece estar presente em “Uma lenda verdadeira”, último conto do livro. Ali, o tom se torna mais lírico, diferenciando-se das outras narrativas, e o tema da história é o nascimento do menino Jesus. Se por um lado é digno de nota o fato de que a narrativa cristã difundida por todo o Ocidente tenha sido considerada uma “lenda”, o que pressupõe caráter fictício ao relato, e esteja ao lado de outras onze narrativas que dispõem de bem menos alcance; por outro, não seria possível ignorar o título dado ao conto, que parece trazer um juízo de valor. Seria, na visão da autora, a história do menino Jesus a única que poderia carregar o adjetivo “verdadeira”, pela sua maior difusão entre as culturas ao longo da história? Estariam os mitos indígenas e lendas populares sendo desqualificados por essa concepção? Mesmo sendo possível se ater a essa perspectiva, vale levar em consideração a constante discussão proposta por Clarice Lispector acerca da ideia de “verdade” e “ficção” já explorada. Nesse sentido, é possível inferir que a noção de verdade aqui relaciona-se a uma questão etimológica: sendo a origem de “lenda” a palavra “legenda”, que significa história de santo, como já mencionado, neste caso a história do nascimento de Jesus seria aquela que melhor se encaixaria ao conceito de “lenda” em sua acepção primeira. E assim o próprio termo estaria sendo empregado de forma a retornar à sua origem, acompanhando o movimento regente de todo o livro.

Também vale levar em consideração o seguinte trecho que encerra o conto e o que se pode depreender dali:

E o destino dos bichos ali se fazia e refazia: o de amar sem saber que amavam. A doçura dos brutos compreendia a inocência dos meninos. E, antes dos reis, presenteavam o nascido com o que possuíam: o olhar grande que eles têm e a tepidez do ventre que eles são. Este menino, que renasce em cada criança nascida, iria querer que fôssemos fraternos diante da nossa condição e diante de Deus. O menino iria se tornar homem e falaria. Hoje em muitas casas do mundo nasce um Menino. E, como se não bastasse, espouca no ar como champanhe o borbulhante Ano Novo. (LISPECTOR, 1987, p. 53)

Assim como em *A mulher que matou os peixes*, bichos e crianças aparecem unidos num mesmo terreno em que abundam termos como “doçura” e “inocência” — e aqui o conto parece ganhar um sentido mais universal, o menino Jesus sendo símbolo do nascimento de qualquer ser humano. O tom lírico que inicialmente associa-se à chegada de Jesus passa a fazer parte de uma atmosfera em que a homenageada se torna a criança, e o texto em alguma medida transforma-se em uma celebração da vida que chega, do novo — como está sugerido na última oração em que menciona-se o Ano Novo — da criança e da infância. E ao mesmo tempo que a criança é o que há de mais inédito, ela é também, como vimos, aquilo que reconecta a autora com a sua história e a remete à sua própria origem. Assim, o livro conclui-se com a presença da renovação, mas sem deixar de dialogar com o olhar para o passado das outras narrativas que, como tradicionalmente cabem aos mitos e lendas, se voltam para a questão da origem.

CAPÍTULO IV

A OCA VERDADE

4.1. *O mistério do coelho pensante: uma infância fora das grades*

E diziam aqui na minha rua que Clarice Lispector é escritora difícil, custa-se a penetrar nos seus romances e contos por excesso de sutileza, de confusa dramaticidade interior.

Aconselho – aconselho não, íntimo – quem assim julga, a conviver com o coelho pensante. Através deste texto – oral delicioso, que só um fabulista de primeiro time era capaz de compor: tudo entra pelos olhos, pelo coração e pela consciência da gente.

Não há uma palavra em falso. Medida. Graça. Profundidade, sob a leve alegoria.

Carlos Drummond de Andrade

Mais uma vez dialogando com as narrativas de suspense, em *O mistério do coelho pensante: um conto policial*, Clarice Lispector assina a apresentação do livro com as iniciais C. L. e diz tê-lo escrito a “pedido-ordem” de seu filho Paulo. As fronteiras entre a escritora e a narradora, como em *A mulher que matou os peixes*, permanecem difusas, e de novo a autora se apropria das histórias que vivenciou ao lado dos animais para aproximar-se do público infantil. Aqui, no entanto, o mistério em questão, ao contrário de estar resolvido desde as primeiras linhas do conto, não apresenta solução — e cabe então ao leitor decifrar a adivinha a respeito de “como é que o coelho branco saía de dentro das grades” através do exercício da imaginação.

Ela diz, logo na abertura:

O mistério do coelho pensante é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios. (LISPECTOR, 1999d, p. 3)

Destituindo-se da posição do saber, convida a criança a refletir e a formular hipóteses sobre o fenômeno da fuga do coelho, dando a ela a chance de exercitar o

pensamento de modo que, como as lendas que integram *Como nasceram as estrelas*, algo que inicialmente parece mágico e inexplicável a olhos nus ganhe sentido com o auxílio das lentes da ficção. Jesualdo, em *A literatura infantil*, ao falar sobre a função da imaginação na constituição do sujeito, coloca que cada explicação que a criança dá sobre as coisas tem o caráter de mito primitivo e que

[...] a lenda mitológica constitui o resumo do assombro e do temor do homem diante do mundo e uma explicação necessária das coisas. A lenda, assim, não é mais “do que o pensamento infantil da humanidade”. (JESUALDO, 1978, p. 109)

Mas a narradora assegura também que esta é uma tarefa a ser executada coletivamente: os familiares, muitas vezes mediadores da relação do público infantil com o livro, serão impelidos a estabelecer uma “conversa íntima” com as crianças, ou a história findaria incompleta. Ela valoriza assim a troca de experiências entre pais e filhos, a literatura executando o papel de conectá-los, e insere sua narrativa no âmbito da oralidade. O apelo à participação ativa dos que leem estreita ainda mais a conexão e a cumplicidade entre estes e Clarice Lispector, uma vez que a autora, além de explicitar a sua condição de mãe e naturalizar dessa forma a relação de intimidade que estabelece com os leitores, que têm Paulo como porta-voz,²⁰ lhes entrega a função da coautoria e então passam a ser imprescindíveis para o desenrolar da ficção. Percebemos nesse sentido que o diálogo promovido pela leitura da obra se concretiza em um movimento de diversas direções, em que além da conversa da autora com seu filho, dela com os outros leitores e da família com as crianças, o contato com a narrativa permite também, como será possível enxergar, o encontro da autora consigo mesma e do leitor com seus próprios mistérios.

²⁰ A autora diz, sobre a origem deste conto: “Quando eu estava escrevendo *A maçã no escuro*, em Washington, meu filho Paulo me pediu, em inglês — eu falava português com ele, mas ele falava comigo em inglês — que escrevesse uma história para ele, e eu respondi: ‘Depois’. Mas ele disse: ‘Não, agora’. Então, tirei o papel da máquina e escrevi *O mistério do coelho pensante*, que é uma história real, uma coisa que ele conhecia. Eu escrevi em inglês para que a empregada pudesse ler para ele, porque nessa época ele ainda não era alfabetizado”. Entrevista a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro em 1976. In: COLASANTI, Marina; SANT’ANNA, Affonso Romano. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Neste bate-papo em que prevalece o tom coloquial e o clima de aconchego, cria-se um ambiente cujo centro é o livro e aqueles ao redor dele se ouvem e se olham, de forma a trocar experiências. Clarice Lispector parece também aí responder à indagação proposta pela crítica Rosana Kohl Bines:

[...] como compor com as crianças uma linguagem crítica, que dê a ver a dureza dos fatos e que seja ao mesmo tempo permeável ao universo dos afetos, potencializando aquilo que a escritora chilena Nelly Richard chama de “cenários de produção de linguagens”, capazes de propagar circuitos intersubjetivos de transmissão dos relatos, engajando falantes e ouvintes, escritores e leitores, pais e filhos na tarefa da narração da vida? (BINES, 2012a, p. 208)

A partir da história do animal que não passava de um coelho branco como todos os outros, mas que “pensava algumas ideias” com o nariz e assim fugia da gaiola primeiro em busca de comida, depois “sem motivo nenhum: só mesmo por gosto”, a narradora lança os leitores, pais e filhos juntos, ao mistério que permeia toda a existência, esteja ele concretizado na suposta estratégia forjada por um bicho irracional para sair do claustro, ou na formação das nuvens, dos raios e dos trovões, entre outras indagações comuns que formam o pano de fundo dos mitos e lendas. Lemos em determinado ponto:

Às vezes também Joãozinho fugia só para ficar olhando as coisas, já que ninguém levava ele para passear. Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante. Foi olhando as coisas que seu nariz adivinhou, por exemplo, que a Terra era redonda.

Só há dois modos de descobrir que a Terra é redonda: ou estudando em livros, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocadinho de coisas. Outra coisa que o nariz dele descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhinhos no céu. Nas suas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar mas que não são de se comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer. (LISPECTOR, 1999d, p. 16)

Da mesma forma que Joãozinho quando está fora das grades, o leitor é estimulado a meditar a respeito de fatores relacionados à história, sempre propulsionado pela narradora — “Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de Coelho”,

“Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes?” —, e de outros que dali advenham e que surjam no diálogo com os participantes no momento da leitura.

Se em *A mulher que matou os peixes* e *Como nasceram as estrelas* a oralidade aparece emulada na escrita da autora, que se vale desse artifício para aproximar-se do público leitor, aqui, além de marca estilística, ela é também incentivada, de modo que a troca de experiências entre adultos e crianças possa ser um motor para a criação ficcional e fazendo com que o terreno da fantasia invada a vida prosaica, para depois ressignificar a própria obra literária. Assim, a narradora-autora de *O mistério do coelho pensante* além de estabelecer com o leitor uma conversação incita-o ao diálogo e ao exercício — coletivo — da imaginação, convocando-o para o interior da trama como participante essencial sem o qual o desenvolvimento da história se torna impossível.

Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fada*, fala sobre a prática da leitura em grupo:

Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais, o conto de fadas deve ser contado em vez de lido. [...] Contar é preferível a ler porque permite uma maior flexibilidade. (BETTELHEIM, 1980, p. 185)

Quando contada por alguém, a história carrega uma determinada tonalidade onde está intrínseca a interpretação singular daquele que a lê; novos elementos — o tom de voz já pode ser um deles — são acrescentados ao texto e tornam a narrativa mais significativa tanto para quem conta como para quem ouve, de forma que aquilo que é inicialmente geral e universal se particulariza de acordo com uma determinada interpretação do conto e das necessidades daquele que o escuta. Ao afirmar que “pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral dessa história é o melhor dela”, a autora de *O mistério do coelho pensante* parece estar atenta ao fato de que só mesmo a intimidade familiar seria capaz de mediar a anedota da melhor maneira possível para a criança, de acordo com suas necessidades e inquietações, desconhecidas de Clarice Lispector. Assim, a mãe de Paulo, partindo de sua própria vivência com o filho, entrega ao leitor-pai a tarefa de adaptá-la à sua experiência. Nesse sentido, é exemplar dessa intenção a

crônica “Uma experiência ao vivo”, que relata um episódio bem sucedido de uma leitura compartilhada desse livro com crianças de diversas idades:

[...] a comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que eu escrevera a história e entrei completamente no jogo. O que também aconteceu com outros adultos presentes. (LISPECTOR, 1999a, pp. 305-306)

Dessa maneira, Clarice parece estar de acordo com a afirmação de Bettelheim de que “a narrativa da estória para uma criança, para ser mais eficaz, tem de ser um evento interpessoal, moldado pelos que participam dela” (BETTELHEIM, 1980, p. 185). O livro deve surgir em um contexto em que se compartilha a fruição, em que se vive a entrega total à experiência ficcional, mesmo que criança e adulto se relacionem de forma diversa com aquilo que está sendo fabulado:

[...] Enquanto a criança frui a fantasia, o adulto pode derivar seu prazer de satisfação da criança; enquanto a criança pode sentir-se exultante porque entende melhor alguma coisa sobre si mesma, o prazer do adulto ao contar a estória pode derivar do fato da criança experimentar um súbito choque de reconhecimento. (BETTELHEIM, 1980, p. 188-189)

E o estímulo ao autoconhecimento do leitor se conjuga como um dos pilares que fundam a narrativa clariciana infantil, em que as narradoras estão sempre formulando comparações entre a criança e outros elementos da história, em sua maioria animais, e propondo a ela que, se indagando sobre o mundo, reflita sobre si também:

Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho. Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é meio bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos. Enquanto um pai e uma mãe têm devagar um só filho-gente, o coelho vai tendo muitos, assim como quem não quer nada. Por falar nisso, quero lembrar a você que o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós. Nariz de coelho vale mais para ele do que nariz de gente vale para a gente. Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e

mandando telegramas urgentes? É porque ele compreende as coisas com o nariz. Isso não quer dizer que a natureza do coelho seja melhor do que a nossa. Cada natureza tem suas vantagens. (LISPECTOR, 1999d, p. 6-12)

A comparação entre o olfato do coelho e dos homens é o elemento disparador para que a criança vá ganhando mais conhecimento de si e do mundo, além de aprender a problematizar as relações entre ambos. Nota-se, então, que o universo humano é explorado a partir do universo animal e vice-versa, e esse paralelo traz também a noção do respeito pelas diferenças entre os seres, algo que surge a partir da voz de uma narradora complacente que se isenta de qualquer juízo de valor. Adultos, crianças e bichos, por conseguinte, são merecedores de igual atenção e apreço, pois cada qual possui a sua própria natureza, que traz vantagens e desvantagens sem que nenhuma possa ser objetivamente considerada de maior ou menor valor. Em “Felicidade clandestina”, a narradora afirma: “tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco e perfeito) inerentes à própria espécie” (LISPECTOR, 1998b, p. 156). É interessante pensar sobre como, ao final do conto, com a afirmação de que “menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe”, a narradora aproxima a criança da natureza animal e afasta-a da humana. Nesse caso, a criança parece ganhar um status próprio, como se, entre um extremo e outro, fosse dotada de uma terceira — e intermediária — natureza, estando em jogo a comparação entre três espécies distintas: o bicho, o adulto e o leitor infantil.

E a sugestão no conto de que cada um seja valorizado em suas diferenças aponta para o apreço de Clarice Lispector pela singularidade. Aquela que mergulha na interioridade dos seres — sejam eles humanos ou animais — está sempre mirando no que há para além do comum, da normalidade de cada um. A autora foca suas lentes naquilo que beira a aberração, como a Menor Mulher do Mundo, no que não se enquadra, como os marginais e excluídos de *A via crucis do corpo*, ou mesmo nas inquietações e angústias mais profundas do indivíduo que fazem-no sentir-se isolado diante dos que o circundam e que reproduzem o status quo. Os narradores claricianos, assim, parecem ter o talento para encontrar, em meio à aparente monotonia da vida, as manifestações da diferença. Afirma Carlos Mendes de Sousa, em *Figuras da escrita*, ao discutir o conto “Ele me bebeu”, de *A via crucis do corpo*:

A figura do maquiador ajuda a ver a integração que a escrita clariciana produz do que é mais frágil, do que, em processo, incorpora o precário, a máscara passível de a todo momento ser apagada ou refeita. (SOUSA, 2011, p. 302)

Até aquilo que à primeira vista poderia ser encarado como corriqueiro ganha, por essa perspectiva, um viés disforme e único, trazendo assombro e estranheza mesmo quando o que se tem diante dos olhos é um rato, uma flor ou um pássaro:

Respondi que gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. [...] Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (LISPECTOR, 1999a, p. 437)

Entende-se, portanto, a origem da simpatia das narradoras dos livros infantis da autora por bichos e crianças, seres que de alguma maneira se afastam dos padrões a que os adultos, com a passagem dos anos, são iminentemente submetidos, e que trazem de forma mais latente a mencionada precariedade. Relembrando o comentário de Gilbert Durand sobre a relação entre as crianças e os animais, Sousa diz:

Chama a atenção para a importância de a arquetipologia se debruçar sobre a universalidade e trivialidade do bestiário e destaca o privilegiado convívio entre a criança e o animal. [...] Mesmo para as crianças que não têm um contato direto com os animais, como algumas crianças das cidades, certas presenças — do urso de pelúcia à figura do rato Mickey — veiculam uma imagem teriomórfica. É também significativa a forte presença dos animais nos sonhos das crianças [...] (SOUSA, 2011, p. 284)

Aproveitando-se dessa natural proximidade entre crianças e animais, Clarice Lispector povoa sua literatura infantil de macacos, galinhas e cachorros como forma de dialogar com o universo de seus leitores, com a tradição da literatura para crianças, especialmente com a fábula, e de apreender a atenção daquele que a lê. Mas, mais do que isso, essas criaturas carregam um significado ímpar na totalidade de sua obra, como já apontado anteriormente, e faz-se digno de nota a proeminência que ganham em seus contos para crianças. A esse raciocínio a respeito da importância dos bichos no pensamento clariciano, Sousa acrescenta:

Como se de uma fábula da origem se tratasse, o ser humano foi modelado e sobrou matéria-prima. Dessas sobras fez-se o animal. Mas depois chegou-se à conclusão de que talvez essa matéria-prima — it — não fosse sobra, mas a essência mesma. O que fazer então? Recuperar o que se perdeu? Procurar o que nos foi tirado e absorvê-lo, não como suplemento, mas como o outro que deixamos de ser? O devir-animal poderá traduzir a inquietação e o desejo de resolvê-la (SOUSA, 2011, p. 283).

Se num primeiro momento parece instaurar-se uma argumentação que levará à ideia da superioridade humana, logo em seguida essa proposta se desfaz e compreende-se o animal, em Clarice, como o essencial do ser, como algo precioso porque escondido sob diversas camadas de imposições civilizatórias e que deve ser recuperado. O mamífero de *O mistério do coelho pensante*, então, como um animal domesticado preso em sua gaiola, parece estar inapto a exercer o que a sua animalidade lhe oferece, e só no momento em que escapa das grades da convenção, da civilização, da norma, é que de fato passa a viver em sua plena condição instintiva — e é também aí que, paradoxalmente, ele se torna um coelho pensante. A partir do espaço de dentro e de fora da gaiola, apreende-se uma série de antagonismos que, metonimicamente, além de pontuarem o cerne do conflito neste conto, se estendem à toda obra de Clarice Lispector. Nas palavras de Sousa:

No plano das devorações, as cenas à mesa permitem tratar uma das mais importantes tensões dialéticas presentes na obra de Clarice, conjugadas num mesmo signo: a natureza e a convenção, o instintivo e o racionalmente imposto. De um lado, o instinto de devoração, que se consubstancia na voracidade, do outro, a regra, a conveniência. (SOUSA, 2011, p. 294)

Instinto e razão, clausura e liberdade, realidade e imaginação, natural e artificial são alguns dos binômios que se estabelecem a partir do ambiente da gaiola e que se propagam, de maneira ou outra, por toda escrita clariciana. Os opostos podem ser observados desde *Perto do coração selvagem*, em que acompanha-se o percurso de Joana rumo não a outro território que esse do instinto, até *A hora da estrela*, que tem como protagonista uma mulher cujo distanciamento das formalidades que regem a vida em uma grande cidade a deixa mais próxima das suas demandas primárias, como faz questão de mostrar o narrador. Dessa forma, ao mesmo tempo que existe nos contos infantis de Clarice Lispector uma equiparação entre bichos e crianças, percebe-se que em grande parte de sua literatura são os animais aqueles que de fato se sobressaem, e a aproximação a eles — senão a própria transmutação num deles — constitui um alvo a ser atingido. Conclui Carlos Mendes de Sousa:

Voltemos ao que dissemos no início do capítulo, citando agora Nietzsche, para quem o homem é um animal inacabado. É Gusdorf quem lembra a citação, acrescentando que esta sentença sempre o impressionou. “A dependência [dos bichos] em relação à mãe é relativamente curta e a autonomia é atingida num tempo mais breve que na espécie humana”. (SOUSA, 2011, p. 320)

Dialogando diretamente com seu filho Paulo, a narradora Clarice busca, de maneira acolhedora e com o auxílio dos familiares leitores, organizar as vivências de seu interlocutor, nomear as suas sensações e problematizá-las, levando-o a que ele próprio aproxime-se de forma autônoma da mencionada animalidade, da qual ainda está mais próximo do que a narradora adulta. É interessante, entretanto, como ao mesmo tempo que há essa espécie de alerta para que a criança se aproprie da sua interioridade pulsante, aquela que narra faz também o papel de inseri-la no âmbito da sociabilidade, retirando-a contraditoriamente daquele lugar que tem como mira para si e para o outro-leitor e levando-a ao inevitável caminho oposto. Parece assim que se está diante de um antagonismo à primeira vista sem solução e que toma forma também no fato já mencionado de que o personagem coelho, ao tornar-se livre e capaz de exercitar o que há de mais instintivo em si, torna-se um animal pensante. E ambos os casos são elucidativos de um paradoxo que parece perdurar toda a obra da autora: se de um lado busca-se o acercamento do que há de mais primitivo no ser humano, de outro, os

veículos que Clarice Lispector se propõe usar para atingir seu objetivo — a arte, a escrita — são fruto do intelecto e da razão, ou seja, daquilo que mais se distancia desta almejada vivência primária.

Ao empenhar-se em oferecer recursos ao crescimento — como já dito, irrefreável — da criança e consequentemente às normas do mundo adulto, a narradora acaba por aproximar-se da função que na psicanálise é atribuída ao contato da mãe com seu bebê, como expõe Yudith Rosenbaum em “Construindo um sujeito: leitura de ‘Menino a bico de pena’, de Clarice Lispector”:

Como primeiro objeto de demanda amorosa, é o discurso da mãe e seu acolhimento que permitem o trânsito das vivências indiscriminadas infantis para uma organização egoica no mundo. (ROSENBAUM, 1999, p. 228)

Então, o coelho que foge da gaiola é também aquele que sai de um ambiente seguro, em que tudo aquilo de que precisava lhe era fornecido sem que fosse necessário nenhum esforço, para se aventurar num espaço sem contornos, onde, se por um lado é preciso empenhar-se para conseguir seu alimento, por outro ele pode também sentir-se livre para explorar o entorno e ir em busca dos próprios desejos: comidas mais apetitosas, encontros com sua namorada ou o simples prazer de “ficar olhando as coisas, já que ninguém levava ele para passear”.

Para além do paradoxo acima discutido, vê-se que aqui coelho e criança de fato fazem um movimento análogo, ambos rumo ao processo de individuação. O coelho sai do espaço seguro em busca de sua própria experiência e assim adquire conhecimento — não por meio do intelecto, mas “sendo feliz”. É de modo semelhante que a criança, se ausentando desse lugar aconchegante que é o útero materno, com as próprias vivências cada vez mais distanciadas do núcleo familiar, passa a moldar o seu entendimento de mundo. O saber humano, como afirma Giorgio Agamben (2005, p. 27), é como um *páthei máthos*, um aprender somente através de e após um sofrimento. É por meio de cada novo confronto do sujeito com o mundo que se constrói a experiência ou que a natureza se transforma em história, nas palavras do mesmo autor. E esse processo se dá

individualmente, com as grades da gaiola abertas para que se possa provar o que está ao redor de maneira genuína, sem intervenção e influência do outro.²¹

Segundo o crítico, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, e é essa incapacidade de traduzir-se, de fazer-se experiência, que torna a existência cotidiana insuportável. Em um mundo regido pela ciência moderna, a experiência como era tradicionalmente entendida, como algo presente em cada indivíduo e de caráter intransferível, passou a ser fruto de desconfiança e perdeu parte de seu valor. Agamben relaciona esse movimento à transformação no conceito de imaginação:

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo ‘irreal’, era para a Antiguidade o *médium* por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência. (AGANBEM, 2005, p. 33)

A fantasia consistia na coincidência entre subjetivo e objetivo, interno e externo, sensível e inteligível, e em tempos atuais, seguindo o raciocínio do autor, o que emerge em primeiro plano é o seu caráter alucinatório, algo que a Antiguidade deixava em segundo plano. É interessante pensar aí como aquilo que parece se configurar como a busca central de Clarice Lispector — o encontro do âmago através da arte — dialoga com a maneira como a imaginação e a fantasia eram compreendidas antes de a vida passar a ser regida pelas normas científicas. A proximidade entre sentido e intelecto mencionada no trecho transcrito, assim como o encontro do sensível com o inteligível, vêm a habitar toda a criação da autora e, como já se fez notar, são binômios fundadores de *O mistério do coelho pensante* e de todos os seus livros infantis em maior ou menor grau. Com o chamado ao exercício da imaginação e a dependência dela para se chegar a um final para a história, percebe-se a importância concedida à fantasia no âmbito da formação do sujeito e também a sua função como porta de entrada para que o leitor, seja adulto ou criança, se reconecte com a sua interioridade, da qual teria se afastado.

²¹ Indo também de acordo ao que diz Jesualdo, em *A literatura infantil*: “educar uma criança não é única e exclusivamente ensiná-la, mas, melhor ainda, é dar-lhe o poder de alcançar seu fim” (JESUALDO, 1978, p. 29).

Ademais, ao deixar o final da história em aberto, Clarice Lispector parece também propor que cada um produza a própria experiência, já que a solução do enigma virá como fruto do entendimento e assimilação individuais dos estímulos dados.

A vivência de estar num ambiente em que se pode explorar a si mesmo e o que está ao redor com liberdade e prazer remete também à experiência do brincar infantil. Emulando as situações do mundo adulto e somando a elas elementos do seu campo imaginativo, quando brinca a criança forma o seu próprio universo, que por sua vez está inserido no campo da vida como um todo. Segundo o psicanalista Donald Winnicot, a brincadeira, assim como a fantasia para Agamben, não está somente dentro do universo interior do sujeito, como parte daquilo que é tido como puramente interno, nem totalmente fora dele, como aquilo identificado como algo verdadeiramente externo, fora do seu controle mágico (WINNICOT, 1975, p. 101). A experiência do brincar, assim, tem um lugar e um tempo específicos e permanecem como uma atividade de trânsito entre a realidade externa, assimilada pela criança em sua brincadeira, e a realidade interna, combustível para qualquer que seja o jogo proposto. Por meio dessa vivência, o sujeito em desenvolvimento sente que controla o que à primeira vista lhe é alheio — e assustador —, num processo de assimilação de tudo que lhe está sendo como que imposto pela vida. Aí vale a menção ao que disse Walter Benjamin, em “Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação”, quando mostra que muitos dos brinquedos antigos, como bola, arco e pipa, foram impostos às crianças como objeto de culto e graças à força da imaginação infantil transformaram-se em brinquedos (BENJAMIN, 2002, p. 90); e também sua afirmação de que “não há dúvida de que brincar significa sempre libertação” (BENJAMIN, 2002, p. 85).

O coelho de *O mistério do coelho pensante*, assim, parte rumo à sua constituição como sujeito ao fugir da gaiola, experimentando a liberdade de apropriar-se do mundo ao redor a partir de suas próprias demandas. Mas, além disso, ele conforma a figura que propicia ao leitor um movimento análogo, fazendo-o refletir e fantasiar sobre as hipóteses da fuga a partir dos incentivos da narradora. Também em *Alice no país das maravilhas*, o coelho é o elemento que guia a personagem ao maravilhoso:

[...] Alice começava a enfadar-se de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada que fazer [...] quando de súbito um Coelho Branco de olhos róseos passou perto dela. Não havia nada de tão notável nisso [...] Mas quando o Coelho tirou um relógio do bolso do colete e deu

uma espiada, apressando-se em seguida, Alice levantou-se, sem demora, pois assaltou-a a ideia de que jamais vira na sua vida um coelho de colete e bolso, e muito menos com relógio dentro. Ardendo de curiosidade, correu atrás do coelho campo afora, chegando justamente a tempo de vê-lo enfiar-se numa grande toca sob a cerca. Logo depois, Alice entrou atrás dele sem pensar sequer em como sairia dali outra vez. A toca do Coelho se alongava em linha reta como um túnel, e de repente abria-se numa fossa, tão de repente que Alice não teve nem um segundo para pensar em parar, antes de ver-se caindo no que parecia ser um poço muito profundo. (apud COELHO, 1987, pp. 87-88)

O adentramento furtivo de Alice no mundo da magia é conduzido por esse personagem que, apesar de sua aparência habitual, usa colete e relógio, elementos insólitos que suscitam estranhamento e curiosidade na garota. No livro de Clarice Lispector, as frequentes escapadas do animal de aparência igualmente comum são apresentadas pela narradora de forma que se tornem misteriosas, provocando, da mesma maneira que o Coelho de Alice, a curiosidade do leitor, que será incitado a adentrar o mundo de sua própria imaginação, já que, como afirma Carlos Mendes de Sousa, “as crianças são sobretudo uma matéria interrogante” (SOUSA, 2011, p. 506). E a imaginação, agora na opinião do crítico Jesualdo, é a faculdade soberana e a forma mais elevada do desenvolvimento intelectual, e opera em duas direções:

cria os jogos, inventa os contos e amplia a linguagem, contém um germe de pensamento e arrisca-se à explicação quimérica do mundo, que a criança ainda não pode conceber segundo noções abstratas. (JESUALDO, 1978, p. 76)

Essa ideia vai ao encontro do que se propôs mais acima em relação à proximidade entre o que é oferecido ao leitor como tarefa em *O mistério do coelho pensante* e o procedimento em que se baseiam as lendas de *Como nasceram as estrelas*.

Sobre o animal coelho, Clarice Lispector diz:

[...] O coelho faz-me ficar de um meditativo vazio. É que simplesmente nada tenho a ver com ele, somos estranhos, minha raça não vai com a dele. O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado, mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é um livre, o

que não combina com sua superficialidade. (LISPECTOR, 1999a, p. 335)

Diferente dos peixes do aquário de *A mulher que matou os peixes*, que morreram devido à sua dependência do ser humano, o coelho é um animal apenas aparentemente domesticável, um ser que devido à sua natureza livre será o responsável por conduzir o leitor a essa liberdade oferecida pelo território da criatividade e ao encontro com a própria experiência. Símbolo da fertilidade, é capaz de incentivar a criança a fazer o que ele próprio faz, como parece estar sugerido na narrativa: aquele que tinha ideias franzindo o nariz descobre ser capaz de inventar outras possibilidades para sua existência, e então passa reiteradamente a fugir da gaiola tendo como meio de transporte a própria imaginação. Assim, aquele que tomou gosto por essa atividade e “passou a fugir sem motivo nenhum”, afirmação que nos faz supor que o protagonista foi, de fato, absorvido pelo exercício do pensamento, incentiva o leitor a esse mesmo deslocamento do âmbito da realidade para o terreno da ficção.

Como afirma Winnicot,

É através da percepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida. Em contraste, existe um relacionamento de submissão com a realidade externa, onde o mundo em todos os seus pormenores é reconhecido como algo a que ajustar-se ou a exigir adaptação (WINNICOT, 1975, p. 95)

Aqui, então, fornece-se ao leitor matéria-prima para que ele exercite sua capacidade de sonhar. Como o coelho da narrativa, que sempre indo e vindo permanece no terreno do transitório, a criança é também aquela que não acredita plenamente na ocorrência das coisas prodigiosas mas tampouco as repele, considerando-as, como diz Jesualdo, algo não de todo impossível e com certas semelhanças com as nossas experiências; ela “mente por necessidade de ajuda e inventa por esporte: a ‘fabulação’ é a mãe que a alimenta e a compreende” (JESUALDO, 1978, p. 75). Ou seja, o leitor infantil tem como lar o território do brincar, em que as fronteiras entre fantasia e realidade fazem ainda parte da mesma trama, e o que se propõe em *o Mistério do coelho pensante* é justamente que, por meio de uma “conversa íntima”, essa faculdade inata seja colocada

em prática, consolidando-se como um espaço de liberdade, que deve ser valorizado diante das gaiolas que enclausuram a vida adulta.

Assim, se, como propõe Walter Benjamin,

os livros infantis não servem para introduzir os leitores de maneira imediata no mundo dos objetos, animais e seres humanos, mas para introduzi-los na chamada vida (BENJAMIN, 2002, p. 58),

a literatura infantil cumpre o papel tanto de apresentar a criança à realidade cotidiana, aos dilemas, medos e angústias que virão a enfrentar — e já enfrentam — quanto de ser o propulsor de sua capacidade imaginativa e da conexão com sua subjetividade. Em *O mistério do coelho pensante*, o que parece se sobrepôr é o culto à prática da criatividade, da imaginação e, por conseguinte, da própria ficção.

Em certo ponto do conto, observamos na fala da narradora: “pouco a pouco a vida de Joãozinho passou a ser a seguinte: comer bem e fugir”. Aí, o real parece estar representado pelo “comer bem” e a fantasia, a ficção, pelo “fugir” de Joãozinho. Desse modo, sempre que o coelho foge de sua gaiola é ativado o terreno da imaginação, que está contraposto aos outros elementos factíveis da narrativa, que permanece fincada à realidade. Assim, conjugando a figura do coelho realista — “se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco” — e do coelho “pensante” das fábulas, o personagem sintetiza o próprio movimento de oscilação da história entre o terreno da fantasia e o da realidade, sendo que, como aponta a narradora já na apresentação dizendo que “a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom”, o que parece estar valorizado aqui é a capacidade de imaginar e compartilhar conversando com os companheiros de leitura.

Vale lembrar que em “Restos do Carnaval”, a possibilidade de fantasiar-se de *Rosa* significa, para a personagem, a possibilidade de desvincular-se por alguns instantes da vivência sofrida da doença de sua mãe, constituindo um elemento de fuga para alguém que, na condição de extrema pobreza em que se encontra, não prevê outras saídas para esse cotidiano punitivo. A personagem declara sobre a fantasia que lhe seria concedida naquele dia de carnaval: “pela primeira vez na vida eu teria o que quisera: ia ser outra que não eu mesma”. E tanto a fantasia em um dia de Carnaval como o livro

custosamente adquirido, em “Felicidade clandestina”, constituem possibilidades lúdicas de esperança dentro de um cotidiano difícil, e real, onde as personagens se caracterizam pela condição da falta; de um lado, a protagonista de “Felicidade clandestina” que, pobre, não tem condições de comprar o livro almejado e permanece durante toda a narrativa na espera de seu objeto de desejo, em um movimento de aproximação e afastamento de seu alvo, sendo reiteradamente negado por sua colega. De outro, a garota humilde de “Restos de carnaval” que, carente do afeto maternal e privada de uma infância normal, assiste à esperança de transformar-se em uma outra pessoa desvanecer-se em meio aos blocos de Carnaval. A fuga passageira rumo ao território da imaginação é então apresentada nestes contos como forma possível de mitigar o sofrimento da vida real, e é servindo-se dessa mesma lógica que a autora de *O mistério do coelho pensante* dá a seu protagonista faminto a oportunidade de escapar da privação por meio do exercício da imaginação e oferece ao leitor de sua história a oportunidade de engendrar-se num território aberto a outras — e infindáveis — alternativas de existência.

Vale retomar o raciocínio de Giorgio Agamben e refletir sobre o que diz ele em relação à linguagem:

É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se constitui como homem, e a linguística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a um início cronológico da linguagem, a um “antes da linguagem”.

[...]

Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência. [...] O inefável é, na realidade, infância. A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância. [...] Se não houvesse a experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um jogo [...]. Mas a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. (AGAMBEN, 2005, p. 60-63)

A infância do homem constitui-se como o momento da pré-linguagem, quando não havia ainda a constituição do sujeito, quando mãe e bebê formavam um só elemento. E é apenas por meio da linguagem que o homem passa a ser de fato humano, diferenciando-se dos outros animais, mas é também através dela que ele deve retornar à experiência, ao instante anterior ao discurso, e dotá-la de significado. O chamado de

Clarice Lispector à imaginação e ao exercício da ficção é, seguindo essa linha de pensamento, o chamado a esse retorno. Propõe Carlos Mendes de Sousa que o próprio ato criador, em sua obra, é uma volta ao estado animal, pontuando uma série de exemplos em que a escrita aparece representada em cenas com bichos ou que trazem à tona a vida selvagem de alguma maneira:

Falar em Clarice Lispector é falar da barata ou da galinha ou do cavalo e poder-se-ia, seguidamente, continuar com um extenso rol: o cão, um búfalo, um mico, uma esperança etc. No entanto, os três primeiros constituem uma tríade sustentada por um extraordinário comparecimento obsessivo. [...] Nos três animais primeiramente apontados pode encontrar-se um conjunto de traços que conferem à sua presença na obra um funcionamento singular. [...] Mas, para além disso, estas presenças reafirmam um forte lado animal da escrita. (SOUSA, 2011, p. 285)

[...]

O lado animal da obra é uma revelação do animal interior que nos habita — em alguns casos, *enjaulado* dentro de nós. (IBIDEM, p. 286, *grifos nossos*)

[...]

Está claramente exposto no texto: essa força animal encontra-se associada à força criadora. (IBIDEM, p. 316)

Como o próprio termo “enjaulado” usado pelo crítico sugere, o coelho do conto infantil que se faz livre simboliza não só a liberação do que há de mais visceral no ser humano mas também da própria obra literária. Além do indivíduo, que fora das grades se reconhece tanto como sujeito animal quanto como sujeito social, o que floresce se liberto da jaula da razão é o texto ficcional — e não é à toa, então, que é tão forte o estímulo à imaginação nas palavras da narradora.

Portanto, a linguagem na forma específica da criação ficcional, que por sua vez é encarada como um exercício de investigação do âmago, é o que leva a autora e suas narradoras para mais perto de sua interioridade, que se constitui, paradoxalmente, pelo inefável, a não linguagem, o que não tem forma. Toda a escrita de Clarice Lispector, assim, é o percurso por essa zona nebulosa e inebriante que abarca o que é aparentemente antagônico: a razão e a loucura, o selvagem e o domesticado, o silêncio e a palavra. E por esse motivo, na opinião de Sousa, talvez a melhor definição para sua obra seja o oxímoro, deixando sempre em seus textos, como está evidente no conto infantil em questão, o gosto do mistério sem solução:

Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos. [...] Interessa-me o mistério. (LISPECTOR, 1999a, p. 347)

Quando afirma na apresentação de sua história que esta “na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios”, Clarice Lispector está, em sintonia com a citação acima, propondo à criança que como autora ela encontre a resposta para suas próprias indagações e inserindo a pequena anedota do coelho no contexto maior do grande mistério, do qual a fuga do animal corresponderia a uma mínima parte. Ao revelar este pequeno enigma, o sujeito partirá para outro e assim sucessivamente, na busca eterna pelo encontro de algo que esclareça o sentido da aventura de viver e que, segundo a escritora, nunca será totalmente revelado: “o ser humano nunca descobrirá o mistério mesmo que chegue a morar na lua”, deixando também entrever a crença de que é essa procura que movimenta a engrenagem de nossa existência. E aí interessa assinalar que se em outros âmbitos o apelo à fantasia pode ser encarado como fuga alienante da realidade, no pensamento de Clarice Lispector esse recurso abre caminhos que a pura vigília desconhece. Dessa maneira, tanto leitor quanto narradora estão, no contexto de *O mistério do coelho pensante*, em busca de uma solução: o leitor, do enigma da fuga do coelho e de outros que daí advenham; e a narradora do grande mistério da vida que já se anuncia insolúvel desde que se coloca como questão.

Mas, mesmo que não seja possível trazer uma resposta definitiva a essa pergunta que assume a forma de uma procura estruturante, a autora parece acreditar que o caminho mais verdadeiro ao encontro do grande mistério está na aproximação com a criança e o animal, como já visto em *A mulher que matou os peixes*, e com o texto ficcional. No caso de *O mistério do coelho pensante* ela, exercendo a escrita, entra em contato com o jogo infantil do faz de conta, explora a linguagem coloquial, supostamente mais próxima da palavra espontânea, e assim parece acreditar acercar-se da não racionalidade.²² E não é à toa que diz ao leitor que a melhor maneira de solucionar o caso do coelho seria transfigurando-se no próprio animal:

²² Na crônica “Hermética?”, a autora compara sua produção para adultos com seus escritos para o público infantil: “Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças sou compreendida, mas quando escrevo para

Você me pediu para eu descobrir o mistério da fuga do coelho. Tenho tentado descobrir do seguinte modo: fico franzindo meu nariz bem depressa. Só pra ver se consigo pensar o que um coelho pensa quando franze o nariz. [...] Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz pra ver se dá certo. (LISPECTOR, 1999d, p. 17)

O resgate da condição de animal que existe em qualquer ser humano é a possibilidade mais próxima que vê Clarice Lispector de uma possível verdade, e para tal o caminho sugerido seria a transformação em bicho. Em *Água viva*, a narradora diz:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. (LISPECTOR, 1985, p. 85)

No romance, para se tornar pantera é necessário ativar o recurso do olhar, enquanto em *O mistério do coelho pensante* o processo se dá por meio do olfato, sentido talvez ainda mais primitivo que a visão, porque menos acessado pelo homem e menos ligado à razão. Curiosamente, a despeito da já discutida busca estruturante de Clarice Lispector, a visão, o mais intelectualizado dos sentidos, é o que mais povoa sua obra e configura-se muitas vezes como elemento disparador de acontecimentos cruciais em seus textos, como nos contos “O búfalo” ou “Amor”. O olfato, por sua vez, menos explorado, é um sentido que quando ativado parece ser capaz de gerar lembranças e sensações corpóreas imediatas, como se fosse capaz de transmitir uma mensagem direta ao eu sem que se fizesse necessária a passagem pela racionalidade. Dessa maneira, franzindo o nariz, ou seja, se apropriando do modo de ser do coelho, é que se chega ao seu modo de pensar, e o olfato, o corpo, o instinto transformam-se em veículos do exercício da razão.

Análogo ao movimento de repetir os gestos do animal está o ato do canibalismo, que também aparece com força dentre as imagens claricianas. Em “Uma história de tanto amor”, por exemplo, a garota que tinha duas galinhas descobre a notícia de que

adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?”. (LISPECTOR, 1999a, p. 79)

uma delas tinha sido comida, e partir daí deixa de se alimentar-se de qualquer produto produzido a partir do animal e se revolta com seus familiares. Para reverter a situação, sua mãe opina que comer galinha deixava os seres humanos mais parecidos com o bicho, até que com a morte da segunda ave a garota decide devorá-la ao molho pardo, numa espécie de ritual pagão. Assim, matar a galinha amada e comê-la é um modo de participar dela, se tornando animal; é comendo galinha que torna-se galinha, assim como é franzindo o nariz como coelho que torna-se coelho.

As crianças, então, identificam-se com o bicho não porque ele é um ser pensante, como se poderia supor, mas por ser matéria acima de tudo instintiva, guiada pelos impulsos e pelo corpo — como é também o leitor infantil. Assim, quando a narradora declara que “[...] É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe”, ela não faz outra coisa senão inserir a criança no âmbito do mundo visceral dos animais, algo que já havia feito em *A mulher que matou os peixes*. E por seu turno, escrevendo para crianças de forma a despir-se dos artifícios do narrador para comunicar-se em linguagem espontânea, Clarice Lispector estaria, em seus livros infantis, empreendendo a tentativa de, ela própria, retornar à condição de criança para assim se aproximar da misteriosa verdade que esteve sempre à procura, indo ao encontro do que afirmou Gilles Deleuze: “a tarefa é outra: tornar-se criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da literatura” (apud KOHAN, 2003, p. 253).

4.2. *A vida íntima de Laura: a divina precariedade*

Desde *Perto do coração selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, a galinha está presente em sua obra. Seja como personagem secundário ou protagonista, o animal é sempre elemento propulsor de reflexões acerca da existência e do ser, carregando como o resto de seu bestiário o privilégio de estar mais alinhado com a sua inteireza do que o ser humano. Petronilha e Pedrina, entre outras que não receberam nome próprio, são galinhas comuns que obedecem à sua natureza e ao seu destino — muitas vezes consumado na sua transformação em refeição. No caso de *A vida íntima de Laura*, um conto voltado para o público infantil, a simpática galinha Laura é observada em seus detalhes, recebendo um olhar mais aproximado da narradora, mas não deixa de permanecer na sua condição de animal.

A despeito do título do livro, que supostamente aponta para a humanização daquela que deteria uma “vida íntima”, a galinha é apresentada como um representante qualquer de sua espécie. A narrativa abarca a descrição das características físicas de Laura e do seu cotidiano, mas não mergulha na sua interioridade; a narradora aponta, inclusive, a impossibilidade de descrever as sensações da galinha, ao dizer: “Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida” (LISPECTOR, 1983b, p. 10). Assim, caracterizando-a como um animal burro, mas que tem seus “sentimentozinhos” e “pensamentozinhos”, apesar de que “não pensa em coisa alguma” e “na maioria das vezes tem o mesmo sentimento que deve ter uma caixa de sapatos”, insinua a total inexistência de vida íntima na galinha, conflitando com o título do conto e configurando uma espécie de anticlímax, em que o leitor depara-se com uma protagonista animal e entediante porque destituída de vida íntima, responsável pela falta de acontecimentos da história.

Essa afirmação que em seguida se torna um questionamento — afinal, Laura possui vida íntima? —, chegando à beira de fazer-se uma negação, gera, além do estranhamento, um efeito cômico à história que perdura por toda a narrativa. Da mesma forma que em *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante* dialoga-se com os gêneros de suspense e mistério, sempre subvertendo-os à moda clariciana, a menção à vida íntima da galinha não deixa de ser uma alusão às fábulas e outras estruturas típicas da tradição da literatura infantil em que personagens animais são humanizados. Francisco Aurélio Ribeiro, em *A literatura infantil de Clarice Lispector*, discorre sobre a parodização dos gêneros nos livros da autora para crianças:

Operando uma variação sobre a realidade, a paródia reconstrói um outro sistema, rompendo ideologicamente com aquele e provocando o questionamento. Daí o sentido construtivo que emerge da destruição dos novos modelos que recria. [...] Clarice Lispector é uma das primeiras escritoras brasileiras a trabalhar, em forma de paródia, seus textos para criança, criando assim uma nova linguagem, que questiona o próprio gênero pela inversão dos modelos tradicionais. (RIBEIRO, 1993, p. 65)

Mantendo a mesma estrutura narrativa e a mesma voz de *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante*, a autora-narradora aqui parece se aventurar com mais consistência e liberdade pelo terreno do humor, chegando a flertar com o *nonsense* ao final da história — e assumindo definitivamente essa perspectiva em *Quase de verdade*, conto infantil publicado postumamente. A biografista Lícia Manzo afirma:

[...] aparecendo de modo apenas tímido em seus livros para adultos, o humor de Clarice Lispector, que amigos e parentes afirmam ter sido um dos traços de sua personalidade, espraia-se à vontade em sua obra infantil. (MANZO, 1997, p. 176)

Para além do humor intrínseco ao personagem carismático descrito pela narradora, a jocosidade do texto parece ser proveniente da espontaneidade e do diálogo com o leitor firmados pela narradora desde a primeira linha. Com graça e leveza, ela elimina qualquer introdução sobre o enredo ou o personagem e diz: “Vou logo explicando o que quer dizer vida íntima”, e o faz com linguagem simples, coloquial e direta, de maneira que se estabeleça, entre ela e a criança, um tom de bate-papo: “Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil?” (LISPECTOR, 1983b, p. 3). A entrada abrupta dessa voz prende logo de início a atenção do leitor, que se sentirá acalentado por seus comentários carinhosos ao longo do texto, e correspondido, já que as perguntas que permeiam a narrativa provêm todas de uma curiosidade própria do universo infantil. Estabelece-se assim uma relação de cumplicidade entre quem lê e quem narra, esta última colocando-se como alguém que compreende a infância, e acima de tudo a respeita, mas que já não faz parte dela e através de sua história quer acercar-se desse

outro. O próprio relato da autora, em crônica de 21 de agosto de 1971, quando escrevia *Água viva*, deixa clara a atmosfera envolvente que ela buscou criar em sua narrativa:

[...] estou agora passando a limpo um livro que em breve será publicado. E que é duro como um diamante. Pode até às vezes faiscar. E só nas últimas páginas é que uso a mansidão e a revolta e a aceitação. E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muito quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. (LISPECTOR, 1999a, pp. 371-372)

O tom de conversa informal predominante na narrativa é resultante de sua estrutura, que não está organizada a partir de uma concatenação lógica dos fatos: a narradora pula de um tema a outro sem marcar as passagens — o que causa uma impressão de “corte abrupto” —, não apresenta marcações temporais definidas e delinea uma série de digressões. Aproxima-se mesmo de um fluxo de consciência em que aquela que narra, além de descrever o animal, descreve a si mesmo, a partir do relato de seus devaneios e sensações provocados pela galinha, e a criança, então, como interlocutora, é também instigada a fazer suas próprias associações a partir deste outro-animal. São poucos os momentos do conto em que há de fato algum acontecimento, entre os quais podemos destacar a ocasião em que Laura “sentiu que ia ser mãe de novo”, e então temos a descrição de todo o processo do botar ovos da galinha, e a aparição de Xext, o extraterrestre, que proporciona um desfecho inusitado para a história.

Sobre a característica falta de acontecimentos de suas narrativas, Vilma Arêas, em “Bichos e flores da adversidade”, observa:

[...] essa espécie de construção oscilante e não educadora, que pode desiludir, não deixa de contrariar os procedimentos consensuais de livros supostamente infantis. (AREAS, 2004, p. 161)

E acrescenta que “tal desobediência às convenções e bons modos literários faz-se imbatível” (AREAS, 2004, p.162) na obra infantil de Clarice Lispector. Se em seus

textos para adultos a autora pouco se preocupa com a adequação aos gêneros, em seus livros para crianças essa tendência parece se sobressair ainda mais. Despida das máscaras do narrador e preocupada em aproximar-se da sua própria animalidade por meio de sua conversa com a criança, que, como já dito, está mais em continuidade com seus anseios essenciais, o que parece importante, nesse caso, é exercer uma escrita livre e desvinculada das normas. É curioso considerar que tal intenção de encontrar a não razão está também presente em seus livros para o público adulto na forma, paradoxalmente, de um refinado trabalho com a linguagem que traz o efeito de inacabamento ou do que é rudimentar — como é o nosso interior não modulado pela racionalidade. A pontuação inusitada, o uso de oximoros, a sintaxe transfigurada, então, são algumas das marcas estilísticas claricianas que transportam o leitor ao seu universo pretensamente selvagem. Na obra infantil, por outro lado, a estratégia para se aproximar desse mesmo lugar é oposta: a linguagem vem desnudada de disfarces e é aí que as instâncias ficcionais e biográficas se misturam.

E o tom afetivo e acalentador com o qual escreve se faz ainda mais significativo se o relacionamos à condição de mãe já explicitada em *A mulher que matou os peixes* e *O mistério do coelho pensante* que, como tal, busca refletir sobre a vida e trazer o leitor para perto de si, a fim de que ele faça o mesmo. É elucidativa, nesse sentido, a resposta que dá ao entrevistador Júlio Lerner, em programa na TV Cultura, em 1977:

JL – É mais difícil você se comunicar com adulto ou com a criança?
 CL – Quando eu me comunico com a criança é fácil porque eu sou muito maternal, quando eu comunico com adulto eu tô comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil.²³

Assim, a partir da conversa sobre Laura, participamos de um jogo lúdico de perguntas e respostas que com base na comparação com a galinha instiga-se os leitores à reflexão sobre si próprios. Da mesma maneira que na história do coelho, o diálogo acaba por constituir-se como uma série de pequenas revelações acerca da vida íntima daquele que lê:

[...] sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato? [...] Não é cheiro limpo, não. Então embaixo das asas é aquela morrinha. Mas não faz mal. Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é? Você

²³ Entrevista transmitida pela TV Cultura, em 1977.

cheira bem? Cachorro é quem gosta de viver cheirando tudo.
(LISPECTOR, 1983b, p. 12)

Se então o que parece se concluir na narrativa é que a galinha seria incapaz de possuir vida íntima, sendo um animal irracional, a investigação se volta para o interior do leitor e da própria narradora. E essa constitui-se uma preocupação constante na obra de Clarice Lispector, que narra em muitos de seus contos e em alguns romances o cotidiano não de galináceas mas de mulheres donas de casa que dedicam o seu dia exclusivamente à garantia do bem-estar familiar. Em *Laços de família*, a cena inicial do conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” acontece no quarto da protagonista, espaço íntimo por excelência; em “Imitação da rosa”, há também momentos que se passam no mesmo cômodo, e nesse caso vale mencionar que a protagonista se chama Laura. Ainda, em “Amor”, a personagem Ana é também uma mulher que se dedica aos afazeres domésticos. No entanto, a vida íntima narrada nesses contos não se resume à descrição do cotidiano previsível destas mulheres, como ocorre em *A vida íntima de Laura*, mas consiste, principalmente, no captar de suas sensações, pensamentos e devaneios mais profundos, descritos por um narrador que não se limita à exterioridade, utilizando-se geralmente do estilo indireto livre. E, também, nesses contos que retratam o feminino enclausurado, o momento de reviravolta ou ruptura da rotina por algum acontecimento corriqueiro e paradoxalmente surpreendente é o centro da narrativa. Já em *A vida íntima de Laura* é o próprio processo investigativo que domina o relato.

A partir desse foco que adentra a intimidade do outro, nos deparamos com o itinerário percorrido por todas essas mulheres rumo à descoberta de suas identidades, que pouco têm a ver com o papel social que ocupam. Não obstante a condição animal de Laura, que a separa das outras personagens justamente por sua falta de vida interior, seu cotidiano, apesar de pertencer a uma galinha, muito se assemelha à rotina das outras protagonistas no que tange ao caráter entediante de ambos, à mesmice, ao papel que ocupam em relação à maternidade e ao sexo oposto. Assim como as mulheres dos contos mencionados, típicas donas de casa, Laura é também uma galinha típica: vive num quintal, é casada com um galo, passa o dia inteiro bicando a terra e procurando comida e tem a mesma aparência que a grande maioria das galinhas do seu quintal. Também como suas companheiras de espécie, “vive apressadinha” e tem medo dos humanos.

Fica fácil ver aí uma crítica à sociedade dos anos 1960 e 1970 e ao papel alienante e limitado que era concedido à mulher. Mas para além de uma possível denúncia social, que em *Quase de verdade* se faz mais evidente com a descrição do ato incessante e despropositado de botar ovos das galinhas do recinto, aqui o não adentramento na intimidade do animal parece conduzir à ideia de que não existe profundidade na qual submergir. Assim, a protagonista não vive o percurso de descoberta de identidade experimentado pelas mulheres que aparecem nos contos adultos e tal atividade é transferida ao leitor criança.

Carlos Mendes de Sousa relembra:

Quando, numa entrevista, lhe perguntam se *A vida íntima de Laura* foi escrito para seus filhos, como acontecera com seus anteriores livros infantis, Clarice responde: “Não. Eu fiz porque galinha sempre me impressionou muito”. E remete para sua infância, para um tempo em que, de tanto olhar para as galinhas, passara a imitá-las — no comer ou na própria doença que delas tomava conta. No final da resposta, sentencia com o lugar-comum: “A vida de uma galinha é oca... uma galinha é oca!”. (SOUSA, 2011, p. 289)

E a narradora de *A vida íntima de Laura* afirma:

Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar. (LISPECTOR, 1983b, p. 12)

Galinha e infância, sem deixar de considerar a da própria autora, parecem ser significantes recorrentemente associados na obra de Clarice Lispector, e não é à toa que em grande parte dos contos e romances em que o animal ganha destaque há uma criança relacionando-se com ela: a garota de “Uma história de tanto amor”, a presença da filha em “Uma galinha”, Ofélia em “Legião estrangeira” e sua relação com o filhote de galinha, a menina Joana, que já na primeira cena de *Perto do coração selvagem* está a observar as aves:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-

morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1998c, p. 5)

De alguma forma, o que parece vir à tona neste trecho é o fascínio por esse ser oco “que achava que pensava mas não pensava em nada” mas também a identificação com ele. Joana transforma-se em galinha assim que passa a observá-la, da mesma maneira que o leitor de *O mistério do coelho pensante* pode transmutar-se em animal se exercitar mexer o nariz. E no trecho acima nota-se também a presença do nariz, órgão responsável pelo olfato, que por sua vez conforma-se como o portal de acesso a essa transformação — num processo semelhante ao que se vivencia quando um cheiro qualquer nos possibilita reviver uma experiência passada. Ainda, reforçando a presença e importância que ganha este sentido nos livros infantis da autora, em *Quase de verdade*, livro infantil publicado postumamente, diz Ulisses, o cachorro narrador:

Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc. (LISPECTOR, 1999e, p. 6)

A transmutação no outro parece responder a um desejo de eliminar as fronteiras entre homens, animais e coisas, na tentativa (muitas vezes extrema e agônica, como em *A paixão segundo G.H.*) de sobrepor-se aos limites e congraçar-se com o “tudo é um” de Joana. Trata-se, talvez, novamente, de um movimento em direção às origens impossíveis onde o todo e o uno se igualavam. Em relação à galinha, enxerga-se também certo aconchego encontrado na figura desse animal que não sabe que vai morrer e que portanto está a salvo de experimentar um grande leque de aflições existenciais, as quais tocam o homem e são responsáveis por parte significativa do sofrimento a que está sujeita a espécie humana.

Além de estar em continuidade com a sua interioridade, então, os animais poupam considerável sofrimento e vivem as regras da natureza de maneira linear. Mesmo sabendo do destino que têm as galinhas, Joana enxerga no bicho e no espaço onde vive um território de acolhimento, o que não encontra na casa onde está vivendo, junto a outros da mesma espécie. Galinhas e crianças, assim, tanto no romance quanto

nos contos de Clarice Lispector, parecem estar intensamente conectadas, seja pelo fascínio que geram nas personagens e na própria autora, seja pelas características que compartilham em oposição ao adulto, associadas a uma proeminência maior dos atributos instintivos em si.

Vale apontar aqui que o nome dado à galinha no livro infantil é comumente usado para seres humanos, fato que logo no início do texto causa estranhamento no leitor e possibilita que a atmosfera de humor se instaure desde as primeiras linhas. O bicho e a criança, assim, parecem possuir esse elo de identificação propiciado pela autora-narradora e que se estende ao longo de toda a narrativa, por meio de afirmações paralelas como “Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você” e pelo jogo de perguntas, que sempre leva o leitor a se questionar sobre si a partir das informações obtidas sobre a galinha. Nesse ponto também é interessante observar que apesar da insistência daquela que narra na falta de inteligência do bicho — e daí vem parte do efeito cômico da história — há, ao longo do texto, uma oscilação em relação a esse juízo. Ela diz, em determinado momento em que Laura está correndo o risco de ser transformada em refeição:

Laura ouviu tudo e sentiu medo. Se ela pensasse, pensaria assim: é muito melhor morrer sendo útil e gostosa para uma gente que sempre me tratou bem, essa gente por exemplo não me matou nenhuma vez. (A galinha é tão burra que não sabe que só se morre uma vez, ela pensa que todos os dias a gente morre uma vez.) Além disso Laura estaria sentindo, se sentisse, que Dona Luísa nunca ia comê-la. Gostava muito de viver. Então ela meteu o bico na lama, se lambuzou toda e se despenteou. Veja que ela não era tão burra assim: ela sabia que os outros só a reconheciam mesmo porque ela era a mais limpa e a mais penteada do galinheiro. (LISPECTOR, 1983b, p. 13)

As frases no condicional “se pensasse”, “se sentisse” apontam para algo que não ocorre concretamente, mas traz para o plano da linguagem a sua possibilidade, o que acaba por, de um modo ou de outro, tornar realidade dentro do plano da ficção tanto o que ela pensaria quanto o que sentiria caso sua espécie fosse dotada dessas capacidades. Também acrescenta-se a isso o fato de que na subjetividade da criança realidade e imaginação caminham juntas, como já dito, e a cisão entre esses dois polos se faz menor. Mas para além dessa ambiguidade intrínseca à escolha da linguagem, há ainda a afirmação feita no fim do segundo parágrafo de que “ela não era tão burra assim”, já

que foi capaz de traçar estratégias para fugir da morte. Essa contradição vem à tona em diversas passagens da narrativa e faz com que a possibilidade de aproximação entre criança e animal se torne mais factível, já que o leitor é sempre tratado como um ser pensante e inteligente nos livros infantis de Clarice Lispector. Assim, tanto o coelho quanto a galinha são tratados como animais comuns, criando um diálogo dessas obras com os gêneros que se fincam no realismo, mas possuem, cada um, uma característica especial que os aproxima da humanidade; o coelho, o ato de pensar e a galinha, o ato de sentir emoções — duas características primordiais que diferenciam os homens do resto dos seres vivos. Dessa forma, torna-se possível a identificação entre criança e animal sem que seja necessário dar um tratamento humano aos personagens, como é comum na tradição da literatura infantil, e a partir desse espelhamento também se possibilita que o leitor mergulhe nas particularidades que existem em ser bicho, reconhecendo-se nelas e adentrando a sua própria animalidade. Cria-se então um jogo de identidade e alteridade em que, com o ato da leitura, coelho e galinha se tornam um pouco mais criança e a criança, por sua vez, se torna um pouco coelho e galinha.

Em *Quase de verdade*, livro em que Clarice Lispector dialoga mais estreitamente com a fábula, o cão narrador se apresenta da seguinte forma:

Antes de tudo quero me apresentar melhor. [...] Sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra a natureza. Dizem assim: 'Ulisses tem olhar de gente'. Gosto muito de me deitar de costas para coçarem minha barriga. Mas sabido sou apenas na hora de latir palavras. Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice. Fora disso, sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. (LISPECTOR, 1999e, p. 5)

Mesmo tratando-se da única história infantil em que há um enredo que trabalha com elementos do maravilhoso, com a presença de bruxas más e boas, o protagonista mantém-se na mesma linha divisória dos animais que aparecem nos outros livros. É o cão quem narra o conto, mas o faz porque sua dona Clarice é capaz de entender os seus latidos e traduzir a sua linguagem, não sendo ele a assumir uma característica humana. O encanto não aparece aqui associado à ideia do sobrenatural, mas, pelo contrário, é associado mais uma vez ao que é natural e inato de cada espécie. Ulisses diz:

Assim corria a vida. Mansa, mansa.

Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante.

A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história?

Paciência. A história vai historiar. E é pra agora mesmo. (LISPECTOR, 1999e, p. 11)

Como se vê, a potência está no exercício de cada ser do seu próprio dom, do que lhe foi entregue como dádiva, e daí resulta a harmonia — a “vida mansa”, segundo Ulisses — da existência. Tanto que o equilíbrio da narrativa é quebrado devido justamente à inveja da figueira que, sem dar figos, resolveu se vingar dos animais felizes com sua condição e se juntou à nuvem má que tampouco conseguia fazer chover. A partir daí o plano maligno das duas personagens faz com que o processo de botar ovos, aquilo que configuraria a função essencial das galinhas, se torne uma armadilha contra elas próprias, que passam a chocar dia e noite ininterruptamente diante do truque das vilãs, até que chegam à extrema exaustão.

O ciclo da natureza é desvirtuado e o que constitui a maior qualidade da galinha — a capacidade de botar ovos — passa a ser o seu grande infortúnio. O ovo, que num momento inicial da narrativa estava associado à vida, à luz (as galinhas só botavam seus ovos sob a luz do sol) e à harmonia, passa a ocupar, devido a um excesso da própria luz, um espaço na cadeia oposta de significantes, denotando a morte, a sombra e a desordem. Esse jogo é invertido novamente ao final da história, mas os polos antagônicos permanecem demarcados, como é típico das fábulas, gênero com o qual Clarice Lispector dialoga mais sistematicamente sem deixar de trazer referências ao universo clássico da literatura greco-romana, a Shakespeare e a Monteiro Lobato, com a cena final das galinhas que passam a comer jabuticabas, grande símbolo do sítio do Pica-pau Amarelo.

Considerando o enredo da história e o cômico artifício usado pela autora e pelo narrador para nomear seus personagens — todos começados em “o”, como homenagem ao ovo —, *Quase de verdade* parece de fato constituir-se como uma consagração deste que se mostra o objeto mais adequado para simbolizar a grande magia que há na capacidade inata de cada ser. No emblemático texto “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector diz:

O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. — Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez.

Ao ovo dedico a nação chinesa.

[...]

Ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul. — Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. [...] O ovo nunca lutou. Ele é um dom. — O ovo é invisível a olho nu. De ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu.

[...]

Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. [...] (LISPECTOR, 1998b, pp. 50-51)

O ovo assim liga-se à perfeição, associa-se ao sagrado e constitui o que há de mais bem acabado dentre toda a descontinuidade e precariedade de que é feita a vida terrena. Ele carrega esse significado a despeito de ser produto da galinha, sua mãe desajeitada. O animal que “vive como em sonho. Não tem senso da realidade. [...] é um grande sono” (LISPECTOR, 1998b, p. 53) é o responsável por dar a luz a essa grande preciosidade da natureza, e o faz de maneira instintiva. O ovo torna-se dessa forma a grande representação no mundo clariciano da relação entre a essência e o sublime. Quando em contato com a barata e sua massa branca, G. H. revisita suas próprias vísceras e vive uma experiência mística, assim como as outras personagens de Clarice Lispector que, entrando em contato com o seu interior a partir de um estímulo externo, passam por um processo de epifania que parece aproximar-se da vivência do sagrado. O que há de mais humano — ou o que há de mais animal, no caso da galinha — é também o que há de mais próximo ao divino na existência de cada ser.

É por todo esse cenário também que Laura, a personagem do livro infantil, é tratada pela narradora de forma a gerar uma atmosfera bem-humorada mas não é de todo diminuída, sendo a responsável pela geração deste objeto tão próximo a Deus. É interessante observar que tanto as galinhas de *Quase de verdade* quanto a de *Vida íntima de Laura* sobrevivem às ameaças do ambiente, sendo que Laura consegue inclusive escapar do seu destino de tornar-se refeição dos humanos com a ajuda de sua esperteza e com a aparição de Xext, o extraterrestre, que a transforma na figura eleita.

Já pouco produtiva, na segunda parte da narrativa a galinha passa a se sentir ameaçada, temendo o destino de “almoço de domingo” sugerido pela cozinheira, e opta

por disfarçar-se no meio das outras galinhas. E quem acaba indo para a panela nessa ocasião é a sua prima Zeferina, convertendo-se num succulento prato de galinha ao molho pardo. O surgimento inusitado do visitante depois desse episódio promove uma mudança de tom na narrativa, até então contornada por certo realismo, e o ser lunático explica por que escolheu Laura para se apresentar: ela não era “quadrada”, era “uma galinha pra frente” que entenderia o pouso surpreendente do personagem como algo natural, sem precisar de muitas explicações para aceitá-lo (e de fato, “Laura nem se espantou”).

O extraterrestre, então, pede a Laura que faça um desejo, e ela, após o susto, aparentemente mais conformada com o destino de sua espécie, diz: “Ah, [...] se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!” (LISPECTOR, 1983b, p. 16), e ele, em seguida, garante a ela que nunca será comida. A narrativa termina assim com uma espécie de profecia em que, depois de receber essa visão de um ser de outro planeta que lhe faz uma anunciação tal qual um mensageiro do divino, a personagem é salva também pela narradora, que diz: “Laura é bem vivinha”, e o verbo ser no presente lhe assegura esta condição para sempre, ou seja, lhe traz a imortalidade. O ser que possuía apenas alguns “pensamentozinhos” e “sentimentozinhos” ou que tinha um “pescoço meio feio” parece ser alçado ao campo do sagrado, já que é a esse território que pertence o seu produto, aquilo que ela faz de melhor.²⁴ Como mãe do ovo, ela própria, apesar de sua existência profana, torna-se parte do divino — e não é à toa que o momento em que Laura dá a luz a mais um ovo tem na narrativa um grande destaque:

Um dia ela sentiu que ia ser mãe de novo. Cacarejou depressa a novidade para Luís. Luís parecia que ia estourar de tanta vaidade de ser de novo pai. Bem sei que todo ovo nasce. Mas aquele ia ser uma beleza. Era um ovo todo especial.

Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. Ela estava até dormindo e acordou sentindo o ovo nascendo dela.

Viva o meu filho! Foi assim que Luís cantou. Embora fosse meia-noite, a notícia era como se o Sol brilhasse. No galinheiro brilhava aquele lindo ovo branco. Laura, toda satisfeita, esfregou suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos. Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada.

²⁴ Em “Uma galinha”, o ato de botar o ovo é o que salva a galinha da morte num primeiro momento, promovendo a identificação da família com o animal.

Depois que se penteou viu que estava pronta para se sentar em cima do ovo e esquentá-lo até nascer o pinto. Tudo estava tão bom que nem sei dizer.

Laura recebeu a visita das amiguinhas dela, todas cacarejando e trazendo minhocas de presente, já que ela não podia levantar-se de cima do ovo. Também recebeu visita de Dona Luísa. Como presente de Dona Luísa, Laura ganhou um pires de milho novo e amarelo.

[...]

Laura estava satisfeita como uma rainha. (LISPECTOR, 1983b, pp. 9-10)

Observamos, assim, que a salvação de Laura de seu destino iminente se faz por um *deus ex machina* que aparece repentinamente de um outro universo e, dotado do poder da palavra, professa sua redenção. A galinha é a escolhida pelo extraterrestre — o enviado — em detrimento de sua prima Zeferina, e a partir de então é alçada à eternidade. Em certo trecho anterior da narrativa já aqui mencionado, a narradora diz que se Deus não gostasse de galinhas, não as criaria, assim como não criaria as crianças, deixando já mostras naquele momento de que haveria de algum modo essa aproximação da galinha com o divino — e também da criança com o mesmo.

Ainda vale observar que o tom que se torna mais próximo da fantasia ao final do conto parece vir mostrar que a salvação de Laura não seria possível dentro das possibilidades do real, onde a galinha aparece intrinsecamente relacionada à condição de alimento. Nesse sentido, somente por meio de uma atmosfera *nonsense* o destino diverso da galinha que não segue sua espécie se faz admissível. Coelho, refletindo sobre as diferenças entre literatura realista e fantasista, afirma:

[...] em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. (COELHO, 1987, p. 32)

Então, não sendo possível salvar a personagem dentro de uma leitura lógica, racional, objetiva, em suma, realista, a autora-narradora recorre ao maravilhoso. É interessante notar que este apelo não existe em sua obra adulta, onde o fim da galinha será sempre o da “galinha de domingo”, como observamos em “Uma galinha” ou “Uma história de tanto amor”. O ambiente *nonsense* aumenta e recria as possibilidades oferecidas pelo real, ele é a salvação de Laura e a esperança oferecida para a criança, possibilidade inexistente ao leitor de seus contos adultos. A autora que, apontando as

diferenças entre o adulto e a criança, diz que “o adulto é triste e solitário, a criança tem a fantasia solta”²⁵, oferece ao pequeno leitor a opção de transformar o real por meio da fantasia, esta como reduto da salvação. Não por outro motivo termina a história com um convite semelhante ao que faz no início de *O mistério do coelho pensante*: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte [...]”. (LISPECTOR, 1983b, p. 18)

Desse modo, sendo a autora aquela para quem o ato de escrever foi sempre “[...] procurar entender, procurar reproduzir o irreproduzível, sentir até o último fio o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador” (LISPECTOR, 1999a, p. 134), ela oferta essa possibilidade amorosamente à criança, como a mãe protetora — e como a própria Laura — que dá conselhos ao filho visando o abrandamento do sofrimento intrínseco à existência:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. (...) Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. (LISPECTOR, 1999a, p. 134)

E mais do que o ato de escrever, o que parece ganhar destaque em *A vida íntima de Laura* é a própria palavra, já que Laura é salva através de uma anunciação, procedimento que torna real o que se enuncia no próprio ato de enunciar, e depois ganha a eternidade pelas palavras da narradora. A própria galinha, que até então mantinha-se muda, adquire voz própria somente nesse momento da história, quando quem narra se afasta e dá a palavra aos dois personagens, como se o cacarejar da galinha e o idioma extraterrestre não pudessem ser entendido pela adulta e humana, esta tão afastada do divino — mas seguramente seriam compreendidos pela criança, que pode mexer o nariz como o coelho. Seguindo esse raciocínio, Laura diz: “os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só”, e a mesma noção aparece em “A imitação da rosa”, da seguinte maneira:

²⁵ Entrevista, já citada, transmitida pela TV Cultura em 1977. A citação corresponde à parte da resposta de Clarice Lispector à seguinte pergunta do entrevistador Júlio Lerner: “É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança?”.

Se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente, em sentir-se cansada, em diariamente falir. (LISPECTOR, 1978, p. 39)

No conto infantil, Laura é salva pelo extraterrestre, enquanto no conto adulto a ida ao planeta Marte se dá pelo enlouquecimento. Nesse caso, o imaginário é perdição ao compensar de forma extremada o enquadramento patriarcal do feminino. Nesse sentido, percebemos que se Laura, a personagem principal e objeto de identificação do leitor, é salva pelo final maravilhoso e acima de tudo pela palavra, Zeferina, sua prima, cumpre o seu destino e torna-se jantar. Sua morte é narrada sem que se mude o tom da narrativa, de forma direta, logo depois da digressão sobre as diversas receitas culinárias que levam a galinha como prato principal. Lemos a descrição detalhada, inclusive, do modo de preparo de uma galinha ao molho pardo:

O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é. (LISPECTOR, 1983b, p. 13)

O retrato cru de Zeferina, personagem com o qual o leitor não estabelece relação, aparece aqui condensando o olhar realista da narrativa, que não prevê outra saída para a galinha senão a sua conversão em alimento. Surge então como a outra face de Laura, como o desfecho do conto que não foi cumprido pela galinha protagonista, que constitui, por sua vez, o animal preservado, o eleito, o símbolo do sagrado e do reduto imaginativo salvador oferecido como possibilidade somente ao leitor infantil.

Vê-se então que oscilando entre dois territórios ao longo do conto, a galinha parece por fim revelar a matéria da qual se constitui sua vida íntima. Em contato com a sua natureza animal e repleta de descontinuidades, ela gera o produto perfeito a partir de uma capacidade inata. E vem daí o seu valor, o que a transporta ao território do divino, em que reinam o primordial, o reduto selvagem e ao mesmo tempo a palavra e a fantasia, esta última constituindo o dom da própria criança, habitante do terreno do maravilhoso e capaz de construir, ao brincar, um mundo próprio regido pelas próprias ordens. Do outro lado, em oposição à Laura criança e galinha, estariam aqueles dominados pela precariedade da razão e da aparência, sempre atados à superfície

frustrante do tentar dizer e impedidos de mergulhar na sua própria natureza, na sua vida íntima, esteja ela relacionada ao impensado ato de botar um ovo, à capacidade de fantasiar ou até à possibilidade de criação e transformação por meio da palavra, à maneira bíblica:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

Ele estava no princípio com Deus.

Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. (BÍBLIA, NT, 1969, p. 120)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rosana Kohl Bines, crítica cujas palavras abrem o primeiro capítulo deste trabalho, afirma no ensaio “No precipício da língua” que “a infância nos acompanha durante toda a vida e se manifesta toda vez que não encontramos representação para aquilo que nos afeta”. É uma “gagueira que não se domestica” e

[...] a figuração de tudo aquilo que interrompe o alcance da razão, da cronologia, da linguagem e do sujeito. E a sua morte necessária, porém interminável, tem a ver com o nosso desejo de acabar com aquilo a que não temos acesso jamais, a própria morte do sujeito de que a infância é a figura imemorial. (BINES, 2012a, p. 145)

Associando esse tempo inicial da vida ao território desconhecido e disforme do irracional, Bines expõe a chave do que foi possível desenvolver ao longo desta dissertação. Sem pretender esgotar o tema, buscou-se aqui abrir os primeiros caminhos para que pudéssemos compreender a ótica a partir da qual a infância é vista na obra de Clarice Lispector.

Debruçando-se sobre textos da literatura clariciana em que a infância, em alguns contos no limiar da pré-adolescência, ganha destaque, fez-se claro que a autora, através de suas narradoras, vai ao encontro desse período da vida, buscando justamente percorrer o caminho contrário ao acima mencionado em que se quer exterminar o que é inacessível. Através do exercício de rememoração, investiga a si mesma, a sua origem como mulher e como escritora, e por meio do diálogo com o outro, a criança, procura se reconectar com esse terreno fértil em que se localiza a infância: o espaço da fantasia, da espontaneidade, da abertura para o aprendizado. E em ambos os percursos assiste-se à tentativa de encontrar, através da escrita, as vias que levam ao contato com o instinto, com o núcleo, afã que se observa desde *Perto do coração selvagem*, primeiro romance da escritora, e permanece presente até sua última obra.

Vê-se, assim, em “Restos do Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina” e “Os desastres de Sofia”, um processo de resgate daquilo que se constituiria como o mais primordial no sujeito narradora-autora, através da recordação de tempos de acentuada dor e discreta alegria. Como a obra de Graciliano Ramos, esses escritos trazem

Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco. Talvez porque ante a sensibilidade do narrador às circunstâncias banais da vida avolumassem como outras tantas brutalidades. Em casa, na rua, na escola, vê sempre um indefeso nas unhas de um opressor. [...] A consequência natural é o refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida. Inofensivos e, portanto, inúteis. Sonhar, ler, imaginar mundos na escala das baratas. (BOSI, 2014, p. 72)

Retomando a descoberta da sexualidade e, acima de tudo, da escrita, a autora usufrui de sua memória como mais um instrumento ficcional e descobre — ou ressignifica — o ato de escrever como aquilo que lhe haveria sido dado como um dom. A escrita então constitui o seu produto, resultado de algo que, para ela, é tão natural quanto é para a galinha botar um ovo. É sua “maldição que salva”, nas já mencionadas palavras de Clarice Lispector.

Dessa maneira, as crianças que habitam esses contos são em sua maior parte oprimidas por um entorno que não as compreende, mas dotadas de notável apetite pela fantasia, universo ao qual de fato parecem pertencer, tornando-se desamparadas, estrangeiras, quando transitando pelo árduo território da vida real. E na interpretação daquela que, tempos adiante, revive alguns dos episódios cruciais de sua meninice, parece mesmo natural que, desde cedo afeitas à invenção, as personagens que representam a sua própria infância passem de fato a ter relação íntima e carnal com a escrita. Essa sensibilidade das protagonistas salta ainda mais aos olhos quando colocadas lado a lado com a criança “monstrinha” de “Felicidade clandestina”, aquela que, ao contrário das outras, possuía — livros, bens materiais, tamanho —, mas de nada usufruía porque sequer sabia o valor do que carregava, devido à sua permanência no terreno do conhecido, do dado, da repetição, como bem mostra o episódio dos cartões-postais:

[...] Possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda pó cima era da paisagem de Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com sua letra bordadíssima palavras como “data natalícia” e “saúde”. (LISPECTOR, 1998b, p. 9)

Pois ao migrar para o terreno do livro infantil, Clarice Lispector parece mirar em si própria — ou nas protagonistas de seus contos memorialísticos — enquanto escreve para crianças, comunicando-se a partir de uma lembrança que bem caracteriza Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*:

A criança sofre, o adolescente sofre. De onde vêm então a saudade e a ternura pelos anos juvenis? Talvez porque a nossa fraqueza fosse uma força latente e em nós houvesse o germe de uma plenitude a se realizar. Não haveria ainda o constrangimento dos limites, nosso diálogo com os seres era aberto, infinito. A percepção era uma aventura; como um animal descuidado, brincávamos fora da jaula do estereótipo. (BOSI, 1994, p. 9)

As narradoras travam diálogo com um leitor que é tido como capaz, autêntico e, próximo aos animais, menos servo da razão. E é por meio do contato com esse outro que a autora-narradora vai se reconectar ela própria com algo do seu interior que parecia escondido, afogado pelas demandas da razão. Também é digno de nota que, mirando aquela criança sensível e ao mesmo tempo carente de sua infância, Clarice Lispector parece ir ao encontro do que diz Alfredo Bosi, em seu apontamento sobre Graciliano Ramos: “O problema de Graciliano Ramos, como de muitos romancistas, é que seus livros são espécies de proposições de uma vida possível” (BOSI, 2014, p. 74).

Construindo um ambiente ficcional acolhedor em que a criança é atendida em suas necessidades e amparada em suas dores, a autora oferece ao seu leitor aquilo a que não teve acesso na própria infância — e assim é capaz também de ressignificar seu passado, de maneira análoga ao que ocorre nos contos adultos. Apesar, então, de sua literatura infantil não se adequar aos moldes daquilo que pode ser considerado um conto memorialístico, observa-se nela diversos trechos em que de fato Clarice Lispector recorda episódios da sua vida, mas ao relatá-lo para o leitor criança acaba por transformá-lo: o que era fonte de sofrimento se transmuta em conhecimento — e o interlocutor é logo prevenido das dificuldades que pode vir a enfrentar. Isso, segundo o raciocínio daquela que narra, seria capaz de mitigar ao menos um pouco a dor inerente à vida para aqueles que estão apenas em seu início, mas também para aquela que aproxima-se de seu fim e busca rever certas experiências a partir de um ponto de vista diverso.

Se Clarice Lispector, em seus últimos anos de vida, aproximou-se de sua infância, como disse Benjamin Moser, já citado na introdução deste trabalho,²⁶ faz-se coerente que a autora tenha lançado mão do gênero da literatura infantil como forma de aproximação com a criança. Afirma C. S. Lewis:

The third way, which is the only one I could ever use myself, consists in writing a children's story because a children's story is the best art-form for something you have to say: just as a composer might write a Dead March not because there was a public funeral in view but because certain musical ideas that had occurred to him went best into that form. (LEWIS, 1966, p. 32)

É possível, assim, que não houvesse melhor forma de dialogar tanto com o leitor quanto com a própria criança que havia em si que não fosse a literatura infantil, onde a autora encontraria um espaço para exercer certa espontaneidade, o qual não enxergava na sua literatura adulta. Então, Clarice Lispector traz para sua obra infantil os pilares fundadores de seus escritos para adultos, mas nela parece apresentar-se de maneira diferente. Em *Ficção e confissão*, Antonio Candido menciona a “unidade na diversidade” presente no conjunto da obra de Graciliano Ramos, que conduz o leitor a “esferas bastante variadas de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever” (CANDIDO, 1992, p. 67). O mesmo se observa nos numerosos contos, crônicas e romances claricianos, porém, se é elemento constitutivo de sua obra a presença da própria autora naquilo que escreve, em seus livros infantis isso se apresenta com ainda mais força. Acompanhamos o que diz o mesmo crítico, ainda no texto sobre Graciliano Ramos:

Apesar de a crítica mais em voga (reagindo contra certos exageros de origem romântica) afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta. Se cada livro pode dar lugar a um

²⁶ Relembramos a fala de Moser citada na introdução deste trabalho: “Clarice vinha se retirando cada vez mais do mundo adulto [...]. À medida que se aproximava do fim da vida, suas lembranças de um tempo mais feliz assomavam à consciência com crescente insistência” (MOSER, 2009, p. 559). E acrescentamos a fala de Sousa: “[...] é precisamente na fase final que a memória da infância nordestina vai ser tematizada em textos da autora (vejam-se os contos de *Felicidade clandestina*), e é por esta altura que em entrevistas Clarice aborda assuntos nunca referidos, como a pobreza na sua infância” (SOUSA, 2011, p. 507).

interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. (CANDIDO, 1992, p. 69)

Olhando para o conjunto da obra de Clarice Lispector, a figura da autora parece apresentar-se de forma eloquente, e essa voz se faz ainda mais presente na sua obra infantil, em que as narradoras se apresentam como “Clarice”, escritora, mãe, narram episódios que estão relatados como vivências biográficas em falas da autora, de seus amigos e parentes e em outros textos ficcionais, e trazem referências aos filhos Pedro e Paulo. Assim, apesar de boa parte da crítica clariciana reforçar a relevância que tem a presença da autora em sua obra, não é frequente se observar a presença de um eu despido dos disfarces do narrador; paradoxalmente, aquela que de forma ou de outra tanto se fazia presente em seus escritos, disse, em crônica já citada,²⁷ ter medo de se revelar. E se nos contos memorialísticos podemos enxergar com mais definição essa voz que conta episódios da infância e se faz presente nas narrativas divagando sobre as experiências do passado, nos livros infantis o eu se impõe com força total, como se ali Clarice Lispector assumisse o seu anseio, que já dá sinais desde *Perto do coração selvagem*, de inserir-se em sua obra ficcional.

É curioso notar que também em *Água viva*, texto que, assim como os contos aqui analisados, foi publicado nos últimos dez anos de vida da autora, existe essa consonância entre narradora e escritora. Diz Benedito Nunes:

À falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiriço inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida.

[...]

As primeiras e mais constantes variações incidem sobre o ato de escrever, trazendo ao primeiro plano o debate contínuo entre a escritora e a sua vocação, entre a escritora e as palavras.

[...]

misto de descrição reflexiva e de comentário, indefinidamente prolongável, no ritmo tenso, passional, de um jogo de pensamento, que se intensificou em *A maçã no escuro*, do qual o narrador participa por inteiro, como sujeito e objeto da narração, seu corpo e sua alma

²⁷ Clarice Lispector afirma: “Já falei com um cronista a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoa, quando em onze livros publicados não entrei como personagem. Ele me disse que na crônica não havia escapatória”. (LISPECTOR, 1999a, p. 284)

vulnerados pelo perigo da escrita a que se expõem. (NUNES 1995, p. 157)

Considerando as evidentes diferenças formais entre esse romance, os contos memorialísticos e os livros infantis, é possível depreender aquilo que em todas essas obras parece se constituir como os eixos que norteiam sua escrita: o desnudamento do eu — ou o encontro de Clarice Lispector consigo mesma em sua obra, seja através de uma escrita que se faz mais livre, da retomada de experiências passadas ou da interlocução com uma outra criança —; o achado de sua vocação e a problematização dessa vocação, a própria escrita, que se faz, dentre outras formas, com a inclusão do eu narrador como sujeito e objeto da narração.

A criança que se apresenta em “Restos do Carnaval”, “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina”, “Os desastres de Sofia”, *A mulher que matou os peixes*, *O mistério do coelho pensante*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas*, além de nos outros contos citados neste trabalho, parece intimamente associada à própria criança existente em Clarice Lispector, seja aquela que a autora foi um dia ou a que em sua vida adulta continuou trazendo rastros. Se a primeira deixou marcas de desamparo, a despeito das alegrias que propiciou, a segunda constituiu-se como aquilo que, dentro de si, estimulou a sua espontaneidade, provocou as suas convicções e a orientou a desbravar os caminhos da não razão. E como bem sabia Clarice Lispector, suas infâncias nunca deixariam de acompanhá-la: “Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais” (LISPECTOR, 1999a, p. 459).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

_____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999g.

SOBRE CLARICE LISPECTOR

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAMPOS, Maria do Carmo. “Era uma vez um pássaro meu Deus: imagens da infância em Clarice Lispector”. In: *A matéria prismada*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COLASANTI, Marina; SANT’ANNA, Affonso Romano. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2006.
- ESTRADA, Julia Duque. *A mulher que não matou a criança: a infância na escrita de Clarice Lispector*. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FITZ, Earl E. “O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa”. In: *Remate de Males*, vol. 9, 1989.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.
- HELENA, Lucia. “A literatura segundo Lispector”. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 1, n. 1, 1962.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LERNER, Júlio. “A última entrevista de Clarice Lispector”. In: *Revista Shalom*, seção Letras & Artes, 1992.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez eu: a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.
- MARTINS, Gilberto. *Estátuas invisíveis*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”. In: *Remate de Males*, vol. 9, 1989.
- PESSANHA, José Américo Motta. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Remate de Males*, vol. 9, 1989.
- PONTIERI, Regina. *Um jeito estranho de ver: a poética do olhar em Clarice Lispector, através de A cidade sitiada*. 1994. [s.n.] Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1994.

- _____. *Os tantos outros que sou: Clarice Lispector e a experiência da alteridade*. *Cultura Vozes*, n. 4, julho-agosto, 1994.
- _____. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- MENDES, Maria dos Prazeres Santos. *Monteiro Lobato, Lygia Bojunga Nunes e Clarice Lispector: o estético em diálogo na literatura infantil*. 1994. 151 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 1994.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Os livros infantojuvenis de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar Editora, 1995.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. Construindo um sujeito: leitura de “Menino a bico de pena”, de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Orgs.). *Escritas do desejo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “O artista perfeito: Clarice Lispector e a poética da inocência”. Artigo não publicado.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Rio de Janeiro: IMS, 2011.
- TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. *Imagens da infância na obra de Clarice Lispector*. 2010. 166 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.
- WALDMAN, Berta. *A paixão segundo Lispector*. São Paulo: Escuta, 1986.
- ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1998.

GERAL

- AGANBEM, Giorgio. *Infância e história*. Minas gerais: UFMG, 2005.
- ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. São Paulo, 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Unesp, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- BESSIERE, Irene. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. In: *O relato fantástico. A poética da incerteza*. São Paulo: PUC-SP, vol. 3, ano 3, 2009.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BINES, Rosana Kohl. “Criar com a infância”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a.
- _____. “Infância, palavra de risco”. In: SELIGMAN-SILVA, Marcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7Letras, v. 1, 2012b.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamentos*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. “Passagens de Infância de Graciliano Ramos”. In: *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CADEMARTORI, Lúcia. *O professor e a literatura para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. São Paulo: Guirón, 1987.
- _____. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2002.

- _____. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Amarylis, 2010.
- CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas/ Paulinas, 2009.
- DELEUZE, Gilles. “Gaguejou”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- _____. “O que as crianças dizem”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997b.
- DUBY, Georges. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DUNKER, Christian Lenz. “O nascimento do sujeito”. In: *Viver Mente e Cérebro*. São Paulo, vol. 2, 2006.
- FILHO, José Nicolau Gregorin. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- FREITAS, Marcos Cezar; KULMANN JR., Moysés (Orgs.). *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2006.
- FREUD, Sigmund. “O escritor e a fantasia”. In: *Obras Completas*, vol. 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A criança no limiar do labirinto”. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JESUALDO. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KHEDE, Sonia Salomão. *Literatura infantil e juvenil: um gênero polêmico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.
- _____. *Personagens da literatura infantojuvenil*. São Paulo, Ática, 1986.
- KOHAN, W. *Infância: entre educação e filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- KUHN, Richard. *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature*. Hanover\ Londres: University Press of New England, 1982.
- LAJOLO, Marisa. “Infância de papel e tinta”. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.
- LAROSSA, Jorge. “O enigma da infância”. In: *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Minas Gerais: Humanitas, 2008.
- LEWIS, C. S. “On three ways of writing for children”. In: *On stories*. Orlando: Harcourt Books, 1966.

- MAZZARI, Marcus V. “Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira”. In: *Estudos Avançados*, vol. 16, n. 44, 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- NOVAIS, Fernando. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- OLIVEIRA, Humberto Moacir de. *Psicanálise e barroco em revista*, v. 12, n. 2, 2014. Digital. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/index.html>>. Acesso em: 27 set. 2015.
- OLIVEIRA, Leda. (Org.) *O que é literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- PAES, José Paulo. “O pobre-diabo no romance brasileiro”. In: *Armazém literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PERROTTI, Edmir. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROSING, Tânia M. K. e BURLAMAQUE, Fabiane (Orgs.). *De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*. Passo Fundo: Editora da Universidade Federal de Passo Fundo, 2010.
- RUSSOTO, Márgara. *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1989.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1987.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- WINNICOT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

YUNES, Eliane; PONDÉ, M. da Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*.

São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.