UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Imagens da infância na obra de Clarice Lispector

Mona Lisa Bezerra Teixeira

SÃO PAULO

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Imagens da infância na obra de Clarice Lispector

Mona Lisa Bezerra Teixeira

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinicius Mazzari

SÃO PAULO
2010

Para Maria Romana Miranda, minha querida
avó Dorinha
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a ajuda inestimável dos amigos Ana Luiza Toledo Piza Soares e Francisco Roberto Papaterra Limongi Mariutti.

Ao professor Marcus Vinicius Mazzari expresso meus sinceros agradecimentos pela orientação.

Aos professores Alcides Villaça e Yudith Rosenbaum pelas observações valiosas durante o exame de qualificação.

A Marcos, companheiro de todas as horas, a minha família, e aos amigos Antônio Fernandes de Medeiros Júnior, Caetana Araújo Cardoso, Edlena da Silva Pinheiro, Rosanne Bezerra de Araújo, pelo incentivo permanente.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Este trabalho foi realizado com bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

*O adulto, ao narrar uma experiência,
alivia o seu coração dos horrores, goza
duplamente uma felicidade. A criança
volta a criar para si todo o fato vivido,
começa mais uma vez do início.*

Walter Benjamin

SUMÁRIO

Introdução

CAPÍTULO I – Histórias para crianças

1.1. Os bichos de Clarice.....	14
1.2. As frágeis alegrias.....	28
1.3. Infância sempre-viva.....	40
1.4. No caminho do tesouro.....	46

CAPÍTULO II – Crônicas de vidas

2.1. Infância e experiência.....	61
2.2. Retratos de criança.....	70
2.3. Céu em cima, céu embaixo, céu de lado.....	82
2.4. A flor das lembranças.....	88

CAPÍTULO III – Palavras e infância

3.1. No coração da Infância.....	108
3.2. História de instantes.....	122
3.3. Narrativa poética.....	127
3.4. No espaço da paixão.....	144
3.5. A última fantasia.....	152

Conclusão.....	159
-----------------------	------------

Bibliografia.....	161
-------------------	-----

RESUMO

O presente trabalho analisa a presença da infância na formalização da obra de Clarice Lispector, observando de que maneira a percepção inaugural do mundo é a raiz e a fonte da representação estética em seus contos, crônicas e romances, independentemente da temática ou do enfoque escolhidos. Procura evidenciar a correlação fluente com a literatura infantil produzida circunstancialmente pela autora, de modo a comprovar aquela perspectiva como fundamento da complexidade da obra, contra a idéia de uma infantilização ingênua de sua expressão. Propõe que a imagem da infância, presente no corpo geral da obra, é o meio de manifestar resistência às imposturas do meio social e de representar um olhar puro sobre as situações de desamparo e angústia presentes na narrativa moderna. Ao procurar a infância como matriz da forma literária, temos como objetivo, portanto, provar que a forma clariciana, na plenitude essencial de sua expressão, traduz, por um lado, as primeiras sensações diante das descobertas no mundo, e denuncia, por outro, a triste sujeição do humano ao mundo administrado.

Palavras-chave: Memória e Infância, Indivíduo e Sociedade, Narrativa Moderna.

ABSTRACT

This thesis examines to what extent Clarice Lispector's work draws its inspiration from the world of childhood. This world of sensations becomes the root and source of the aesthetic representation in her short stories, chronicles and novels, irrespective of the theme or focus which has been chosen. This research tries to uncover the child's point of view as a key to understanding her work, as opposed to the idea of a naïve view of childhood. It proposes that the theme of childhood is a constant spirit in the content and form of her work, as a way of showing resistance to the false postures and fake characteristics of the status quo. In fact, her literature represents a pure view of situations of angst, abandonment and helplessness which are themes explored elsewhere in modern narratives. By searching for childhood as a source of literary aesthetics, this thesis aims at proving that on the one hand, the form and expression of Lispector's literature, in its essential plenitude of expression, show the first sensations of a child's sensitivity when discovering the world and, on the other hand, the form and expression of her work can also call attention to the unfortunate subjection of mankind to the administered world man has invented to himself.

Key words: Memory and childhood, Individual and society, Modern narrative.

Introdução

“E por enquanto ele era alguém ainda muito recente, de modo que tudo o que disse não somente lhe pareceu ótimo, como ele caía, deslumbrado apenas pelo fato de ter conseguido caminhar sozinho.”

C.L., A maçã no escuro

Este trabalho tem como objetivo analisar a presença da infância na obra de Clarice Lispector, observando de que maneira essa vivência é transfigurada nos seus romances, contos, crônicas e literatura infantil, para estabelecer através dessa perspectiva uma interpretação relacionada a esse estágio da vida, sem reduzi-lo a uma perspectiva idealista, de ingenuidade diante do mundo, que isolaria a infância do meio social. Aspectos marcantes em sua escrita apontam momentos inaugurais da socialização da criança, com seu espanto e sensibilidade anteriores à cauterização que leva o adulto a enxergar o mundo sob uma racionalidade adestrada.

Desde o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, infância e vida adulta se alternam, revelando uma forma literária cuja linguagem, com um fundo infantil, alcança ludicamente o inominável das sensações. No livro, as palavras se repetem numa representação imediatista dos processos mentais, quando, como em determinados estágios da infância, em situações obsessivas e dialógicas, os pensamentos iterativos do contexto intimista estão livres da autocensura consciente.

A infância manifestada em seus textos é caracterizada por um lastro realista, que expõe o desequilíbrio da criança em aprendizagem diante do mundo. Não predomina nessa exposição uma vivência infantil harmônica. As experiências desse período e a sua representação na ficção de Clarice Lispector se propagam de modo singular, pois o lastro realista das vivências infantis e o discurso ficcional clariciano são acionados não para se harmonizarem, mas para demonstrar tensões que são comuns a ambos. Dessa forma se cria uma espécie de homologia entre o que há de verdade primitiva e natural do mundo infantil e uma verdade primitiva e natural que as palavras buscam alcançar.

A criança tem que percorrer um longo caminho de aprendizagem, que não termina com o final dessa fase. E, nesses momentos críticos, organiza uma espécie de ética para lidar com a dor, o medo, a submissão, a dependência, mas também a felicidade, e o espanto da descoberta. Isso se transmite de algum modo para o estatuto da escritura adulta, seja como ressonância desejável, seja como missão impossível.

O espírito infantil que dirige a obra é alheio à idade da razão e aos mecanismos racionalistas da autodefesa, entregando-se à estesia do mundo com uma operacionalidade oposta à da razão discursiva e dos tecidos de relações que amortecem o impacto do real e criam um escudo de indiferença, como fazem ver as observações de José Américo Motta Pessanha. Assim como as de Jeanne Marie Gagnebin, quando observa que as imagens do passado referentes à infância de Walter Benjamin na obra *Infância em Berlim* não são imagens idealizadas, mas sim recordações com dimensões que extrapolam os limites do biográfico, possibilitando uma análise da condição humana independente de estágios referentes à maturidade biológica.

Serão analisadas as obras infantis e os seus aspectos mais significativos, como a presença freqüente de personagens animais, o que também ocorre em alguns contos e crônicas direcionados aos leitores adultos. Aspectos biográficos presentes em “Felicidade clandestina”, “Restos de carnaval” e “Cem anos de perdão” também serão comentados. Será também vista a percepção apurada que a autora demonstrou diante do comportamento infantil através, por exemplo, da personagem Ofélia, do conto “A legião estrangeira”. Contos como “Menino a bico de pena” e “Evolução de uma miopia”, refletem os processos iniciais de adaptação da criança no trato do convívio familiar e da sociedade.

As narrativas para crianças de Clarice Lispector são caracterizadas por um estilo que evita ornamentos. Elas fazem referências a objetos do cotidiano, animais, pessoas comuns e à natureza. Não há nenhuma intenção de criar um universo excessivamente original para através disso se comunicar melhor com o leitor iniciante. Em uma sociedade que parece estar privilegiando excessivamente aparatos tecnológicos é válido lembrar o que diz Walter Benjamin em “Velhos livros infantis” no ano de 1924. Nota-se aí a atualidade de suas palavras, quando observa que não é necessário introjetar nas crianças a

visão distorcida de valorização das coisas somente em função de sua “utilidade”. Do mesmo modo atenta para os perigos da artificialização dos sentidos dos pequenos em detrimento de um conteúdo verdadeiramente educativo.

Aspectos relacionados à infância nas crônicas contidas no livro *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer* podem ser aproximadas dessa visão de Benjamin:

Pois é de um preconceito inteiramente moderno que se originou a atual literatura romanesca para jovens, criação sem raízes tomada por uma seiva baça. Trata-se do preconceito de que as crianças são seres distantes e incomensuráveis, que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas. É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos — material ilustrado, brinquedos ou livros — que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil.¹

A presença da criança é significativa nos escritos de Clarice. Quando essa representação não se constitui de maneira evidente através de personagens como Sofia ou Ofélia, ela se manifesta em aspectos transgressores de seus romances como *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e *Um sopro de vida*, na figura de seus protagonistas e na maneira como a narrativa é construída.

Figuras como a de Martim e Joana representam em sua essência um estado de conflito com as relações sociais já plenamente submetidas a interesses e padrões reguladores. É nesse traço de resistência original, ninho em que a criança se resguarda na solidão de seu mundo sonhado, o meio por onde a autora revela os nossos segredos, da infância e da vida adulta, assim como da vida que ainda não alcançamos, naquele sentido que nos ensina Octávio Paz, em “A dialética da solidão”, a respeito da relação entre a criança e a virtude mágica da linguagem.

São constantes os textos que se referem à memória dos primeiros anos de vida em Recife, ao tempo de escola, aos primeiros amores e às imagens

¹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002, p. 57.

que nunca foram esquecidas. Eles se misturam a outros que manifestam sua reflexão sobre a infância desamparada de tantos, sempre próxima a nós. A convivência com os filhos também se manifestou com bastante frequência em suas crônicas e revela uma percepção atenta à pureza dessas expressões, que têm conexão direta com o que pode aflorar como força artística genuinamente autêntica.

A elaboração desse trabalho seguiu o objetivo de examinar a produção literária da autora de modo dialético, a partir de seus próprios textos, da teoria acerca de sua narrativa e do contexto histórico vivido por ela, visando expor e problematizar as inovações dessa forma literária tão específica na literatura brasileira. Para analisar esses aspectos determinantes foi utilizado fundamentalmente o apoio de teóricos como Benedito Nunes, Walter Benjamin, Norbert Elias e Gaston Bachelard.

1. Histórias para crianças

“O gênio é somente a infância redescoberta”²

Baudelaire

1.1. Os bichos de Clarice

A produção literária de Clarice Lispector tem merecido há muitos anos lugar de destaque no universo dos estudos literários. Diversas formas de interpretação e abordagem da sua escrita tentam estabelecer relações com a psicanálise, com a filosofia, com as teorias do discurso, da recepção e da linguagem.

A sua atividade como jornalista, assim como as suas correspondências, só há pouco tempo têm recebido atenção como fatores que integram o seu percurso criativo. Por outro lado, seus livros escritos para crianças na grande maioria dos estudos são enfocados por uma visão pedagógica, de aplicação de leitura em sala de aula, como mais um instrumento de aprendizagem ou socialização na escola. O aspecto literário dessas obras, assim como uma forte presença da infância nas demais obras de sua autoria, fica relegado a segundo plano, como se fosse uma vertente que não tivesse a mesma importância de outros fatores presentes na sua produção de romances, contos e crônicas.

Nas obras infantis, Clarice Lispector se apresenta sem máscaras, ao contrário de seus romances como *A hora da estrela*, cujo narrador aparece figurado como Rodrigo S.M., *Um sopro de vida*, na forma da personagem Ângela Pralini, e *Água viva*, em que a autora se apresenta e se camufla na figura da "narradora". Na literatura voltada para crianças a escritora parece sentir-se mais à vontade, livre do peso da ficção:

Quando eu me comunico com a criança, é fácil, porque sou muito maternal. Quando me comunico com adulto, na verdade, tou me comunicando com o mais secreto de mim mesma. Aí é difícil, né?³

² BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*, edição org. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 856.

³ Apud GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p. 455.

Os seus livros infantis possuem uma agudeza de espírito próxima ao que Walter Benjamin comenta sobre a educação das crianças em “Livros infantis velhos e esquecidos”⁴. Para ele a criança espera do adulto uma representação clara e acessível, mas não infantil. E menos ainda aquilo que o adulto costuma considerar como tal.

O primeiro livro infantil que Clarice publicou foi *O mistério do coelho pensante* (1967). Esse livro foi feito a pedido de um dos seus filhos, Paulo, quando eles moravam nos Estados Unidos em 1958. A história do coelho Joãozinho e das suas fugas misteriosas é contada de maneira totalmente informal. No prefácio, a autora observa que "deixou as entrelinhas para as explicações orais" e pede, a todos que forem contar a história, para preencher as possíveis lacunas que se apresentem na narrativa, convidando os leitores, no final, a desvendar o mistério do coelho e enviar para ela possíveis resoluções. O desejo da liberdade tão presente em personagens como Martim, em *A maçã no escuro*, e Joana, em *Perto do coração selvagem*, também se manifesta como eixo central de sua obra infantil inaugural, assim como o respeito pela diferença entre as pessoas e a convivência com o mistério das coisas.

Em *A mulher que matou os peixes* (1969), temos um relato biográfico de situações vividas pela autora com relação à perda de animais de estimação, que recebem a conotação de seres humanos íntegros e puros por natureza, como uma compensação contra o comum dos que são contaminados pela dissimulação e regras do mundo social. Clarice confessa que descuidou dos peixes que pertenciam ao seu filho e que eles acabaram morrendo em virtude disso. Pede então o perdão do leitor, e para isso manifesta o seu carinho pelos bichos através das histórias reais que viveu com os gatos na sua infância, com os cachorros Dilermando e Jack, com a miquinha Lisette e outros animais, tentando provar sua inocência pelo crime cometido.

Faz referência ao livro *O mistério do coelho pensante*, dizendo que "gosta de escrever histórias para crianças e gente grande", mas salienta uma diferença importante:

⁴ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. op.cit. p.55.

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? Eles nem compreendem a alma de uma criança.⁵

Em 21 de setembro de 1970, na sua coluna do Jornal do Brasil, publica a crônica “Fui absolvida!”⁶. Comenta, com alegria, ter recebido uma carta de seis páginas, na qual é perdoada, pela menina Inês Kopsichtz Praxedes, a respeito da morte dos peixes. O texto apresenta uma listagem enorme de animais com que essa criança já havia tido contato, e é possível perceber a forte impressão que a carta causou a Clarice. O relato inocente, da pequena leitora, sobre gatos, cachorros, galinhas, tartarugas, lagartixas, entre outros bichos, com todas as suas diferenças, descreve-os como se fizessem parte de uma massa uniforme, como algo impregnado de uma mesma essência primitiva, que a autora tanto prezava.

As várias histórias que constituem *A mulher que matou os peixes* remetem a alguns dos seus textos como “O crime do professor de matemática”, “Uma galinha”, “A legião estrangeira”, “Uma história de tanto amor”, “A quinta história”, “Macacos” (que conta a história de Lisette), “Tentação”, “O búfalo”, entre outros contos que narram acontecimentos com animais para revelar antes de tudo a natureza humana, refletindo de uma certa forma a história de vida de todos nós. Os animais são, portanto, figuras freqüentes na ficção clariciana, para crianças e para adultos. Representam uma espécie de armadilha que irá revelar profundas marcas existenciais dos personagens, como observa José Américo Pessanha em “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”⁷.

Em um de seus primeiros contos publicados, “O crime do professor de matemática”, o personagem principal enterra um cachorro morto que achou na rua, como um ato de contrição por ter abandonado o cão de sua família, José, em outra cidade. Nesse universo que, à primeira vista, parece tratar apenas de um gesto de arrependimento, vamos encontrar reflexões que vão além da recordação do seu ato de covardia. José, com a sua existência no universo familiar do personagem, oferecia um amor que consistia em não pedir nada ao

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 321.

⁷ REMATE DE MALES. Revista do Departamento de Teoria Literária, n.9. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1989. p.192.

seu dono, e, por isso, pedia demais a esse homem, incomodado com a espontaneidade da natureza animal.

Porque se tratava de dar ao acontecimento a fatalidade do acaso, a marca de uma ocorrência exterior e evidente [...] tratava-se de tornar o fato ao máximo visível à superfície do mundo sob o céu. Tratava-se de expor-se e expor um fato, e de não lhe permitir a forma íntima e impune de um pensamento.⁸

Depois de enterrar o animal morto, o professor começa a pensar no verdadeiro cão: “O verdadeiro cão que agora mesmo devia vagar perplexo pelas ruas do outro município, farejando aquela cidade onde ele não tinha mais dono”, tentando expiar as suas culpas através das lembranças. Para J. A. Pessanha essa presença animal, esse cerco dos bichos, da animalidade que nos olha do outro lado, vai atingir o grau maior de radicalização com a barata em *A paixão segundo G.H.*, que fará a personagem sucumbir para perceber a profundidade da vida alheia à dinâmica social.

Mas, em “O crime do professor de matemática” o protagonista não tem forças para em si mesmo matar a criminosa “sobre-vivência”. E, como está dito no conto, pensa na curiosidade do animal, aproximada de um comportamento infantil, “que não deixava pedra por cheirar”.

“Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua”, pensou então com auxílio da saudade. “Dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma. E tu — como saber jamais que nome me deste? Quanto me amaste mais do que te amei”, refletiu curioso. (p. 121).⁹

Durante boa parte do conto temos o pensamento do professor destacado pelos uso de aspas para diferenciá-lo do narrador que acompanha a sua trajetória penitente. E na maioria desses realces, o professor dialoga com o cachorro que foi deixado para trás devido à mudança para outra cidade. O abandono acontece com a aprovação de todos na casa, pois “como poderia eu fazer uma viagem de mudança com bagagem e família, e ainda mais um cão, com a adaptação ao novo colégio e à nova cidade, e ainda mais um cão?”.

⁸ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.120.

⁹ Sempre que houver sequência de citações da mesma obra, após a primeira indicação bibliográfica será colocada apenas a indicação da página ao lado do trecho citado.

Usando desses argumentos, resguardado pela omissão dos membros de sua família, o professor se livra de José e de sua companhia — o que, a todo instante, levava-o a lembrar da possibilidade de um crime que ele nunca havia cometido.

O “pequeno” crime do professor substitui, como ele mesmo diz, um crime maior que ele não teria coragem de cometer. E se justifica:

“Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de se trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão”, pensou o homem. “Porque eu sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem. Porque eu sabia que esse crime não era punível.” [...] Sentado na chapada, sua cabeça matemática estava fria e inteligente. Só agora ele parecia compreender, em toda a sua gélida plenitude, que fizera com o cão algo realmente impune e para sempre. Pois ainda não haviam inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições. (p. 124).

E sentindo a impossibilidade de ser perdoado pela sua consciência, o homem desenterra o cão desconhecido. Não é possível ser salvo apenas por um ato de bondade. O ato de não enterrar o cachorro perpetua o seu crime para sempre, pois o professor enfrenta a sua falha, desconsidera a possibilidade de um perdão divino amparados nos caminhos tradicionais de arrependimento pregados pela cristandade. O alcance do perdão sagrado, procurado pelos homens, e que do alto do morro ele visualiza na figura das pessoas entrando na igreja, não lhe interessa. A lembrança permanente do crime que cometeu parece ser necessária para que se lembre, sempre, da sua covardia com o animal indefeso. A culpa não pode ser suprimida.

O conto lembra um episódio que aconteceu com a própria Clarice Lispector, que teve que deixar seu cachorro de estimação, Dilermando, em Nápoles, no ano de 1946, quando se mudou para a Suíça, acompanhando o marido que era diplomata, e não pôde levar o animal. Embora não o tenha abandonado nas ruas, como o personagem de seu conto, pois ela o deixou com uma nova dona, essa sensação de culpa ao se separar do bicho a acompanhou por muito tempo, como podemos ver em *A mulher que matou os peixes* e nas suas cartas para as irmãs:

Quanto a cachorros, eu já tive dois. O primeiro foi assim: eu estava morando

numa terra que se chama Itália. Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata. Os vira-latas são tão inteligentes que aquele que eu vi sentiu logo que eu era boa para os animais e ficou no mesmo minuto alvoroçando o rabo. Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele. Apesar de ser italiano, tinha cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando. Paguei um dinheiro para a dona dele e levei Dilermando para casa. Ele parecia tão feliz por eu ser dona dele que passou o dia inteiro olhando para mim e abanando o rabo. Vai ver que a outra dona dele batia nele, de modo que Dilermando estava feliz em mudar de dona [...] É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros. Então escolhi uma boa moça para cuidar dele. Na hora de me despedir fiquei tão triste que chorei. E Dilermando também chorou.¹⁰

Nápoles, 24 de julho de 1945

Elisa, queridinha:

[...] Enfim, eu estou bem, Dilermando, o cachorro, é uma delícia de cão e gosta mais de mim do que a todos da casa. Me faz uma festa louca quando me vê de manhã, depois de uma noite de separação. Ele tem uma briga antiga com um gato das vizinhanças; mas o gato fica sentado olhando para ele com frieza enquanto Dilermando fica rouco de latir com medo de se aproximar. Dilermando come pão com manteiga, carne, arroz, macarrão, biscoito, chocolate, uva, melão, sendo que despreza um pouco as frutas. Quanto a fruta cristalizada, detesta simplesmente. Nós tivemos aqui uma empregada muito burra e medrosa; uma noite voltamos tarde e encontramos o miúdo Dilermando de pé mas sem conseguir dar uma “palavra” que não fosse cortada de três bocejos: o cachorro nem tinha força de fazer festas, e bocejava tão alto que parecia uma gaveta abrindo. A empregada estava vitoriosa, a burra, e disse: eu não deixei ele dormir para montar guarda na casa! Só falei dar nela, de raiva, mas não disse nada, só rimos muito vendo o cãozinho que ela aticava e que não tinha nada com a história, bocejando a ponto de molhar os olhos. Essa empregada é que disse à moça que trabalha no Consulado que eu lhe parecia um pouco burra...¹¹

Berna, 21 de abril de 1946

Minha florzinha,

[...] Mas como deixar por exemplo de ler e escrever por um tempo? No caminho em que eu entrei eu tenho que aprofundar ao máximo até meus defeitos [...] Só tenho na verdade interesse e esperança em certas pessoas, em conhecer certas pessoas. O mundo me parece uma coisa vasta demais e sem síntese possível. Até Dilermando ficou em Nápoles, haveria enormes dificuldades de transporte do coitadinho. Não posso ver um cão na rua, nem

¹⁰ LISPECTOR, *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Correspondências. Organização: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 89.

gosto de olhar. Você sabe que revelação foi para mim ter um cão, ver e sentir a matéria de que é feito um cão. É a coisa mais doce que eu já vi, o 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 modo de compreender a gente de um modo direto. Sobre tudo Dilermando era uma coisa minha que eu não tinha que repartir com ninguém. Nunca vi carta mais estúpida.¹²

A vida íntima de Laura (1973) traz a história de uma galinha com nome de mulher, e mais uma vez a figura desse animal é referência na criação de Clarice Lispector. E isto desde *Perto do coração selvagem* (1943), quando Joana observava "as galinhas que não sabiam que iam morrer", como na própria vida real da autora em sua infância vivida no Recife. Nessa obra é relatada a vida de Laura no quintal de dona Luísa. A galinha terá a sua vida ameaçada pela empregada da casa, mas conseguirá escapar.

O comportamento atarantado e inocente da personagem, que é mostrado de maneira brincalhona por Clarice Lispector em sua versão infantil, pode ser associado à complexidade que se apresenta em "O ovo e a galinha":

Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido.¹³

A temática da morte e a questão da velhice, de não servir mais utilitariamente para os outros, é abordada na vida da galinha Laura, que só encontra compreensão com a vinda de um ser de outra galáxia para respeitar sua natureza. É essa criatura chamada Xext, vinda de Júpiter, que será o protetor de Laura. Esse ser espacial adquire um caráter libertador, como o extraterrestre Ixtlan no conto "Miss Algrave"¹⁴, que desarma a personagem de todos os seus moralismos para fazê-la entrar em um mundo tumultuado e conflitante com relação a sua sexualidade. Novamente, o diálogo entre acontecimentos do mundo adulto e infantil convergem na escrita de Clarice.

No conto "Uma galinha"¹⁵ temos uma história corriqueira de uma família que desiste do seu almoço pelo fato de a galinha ter lutado muito para

¹² Idem. Carta para a irmã Tania Kaufmann. p. 107.

¹³ LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 49.

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

sobreviver. Esse conto, juntamente com “Uma história de tanto amor”¹⁶, apresenta pontos de confluência com as outras histórias citadas acima. E, ao contrário do que os títulos sugerem, não são apenas histórias para crianças e adolescentes. São narrativas curtas, mas que exploram de maneira complexa questões como a vida e a morte, e, de como mecanizados pelo cotidiano e pelos hábitos, esquecemos da nossa iminente crueldade. A força dessas histórias consiste no fato de a autora não pormenorizar um retrato fiel do que os seus personagens sentem, evitando assim um didatismo que tornaria as narrativas artificiais. As galinhas, que antes eram tão queridas pelos seus donos, são mortas e comidas com extrema facilidade, sem maiores explicações. Os personagens revelam, portanto, uma mudança abrupta de comportamento característica à natureza humana.

Benedito Nunes em seu ensaio “A existência absurda”¹⁷, afirma que os bichos constituem, na obra de Clarice, uma simbologia do Ser. Cachorros, vacas, bois, pássaros, e, acima de todos, as galinhas, são presença constante em suas narrativas, são os símbolos palpáveis e sensíveis dessa realidade primordial. É a galinha que representa o estado mais subjugado pelo homem. Para Nunes, ela não pode manter a independência total, que o búfalo, mesmo cativo, ainda resguarda e que o cachorro disfarça na entrega dócil que faz de si mesmo.

E como bem observou em “A resposta de Clarice” tudo é possível de ser narrado pela autora:

Não há matéria privilegiada para o narrador: galinha ou ovo, olhar de fera, moça nordestina ou raiz de árvore, tudo pode entrar na substância impura da ficção. Ela é história que se desdobra em histórias, comentário reflexivo, visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um jogo da linguagem praticado com a serenidade de uma especulação intelectual.¹⁸

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹⁷ NUNES, Benedito. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 125.

¹⁸ NUNES, Benedito. In: *Clarice Lispector: a hora da estrela*. São Paulo: Catálogo do Museu da Língua Portuguesa, 2007. p. 56.

Em *Quase de verdade* (1978), temos a história da galinha Odissea e do galo Ovídio, contada pelo cachorro Ulisses¹⁹, cuja dona é a própria Clarice. No espaço de aventuras vivenciado pelo cão vamos saber da existência de uma figueira, que se alia à bruxa Oxelia para explorar o trabalho das galinhas. E, numa narrativa voltada para as crianças, a autora enfatiza, através dos animais, a ética nas relações, o acesso ao trabalho justo e aos direitos respeitados, assim como a importância da amizade e da solidariedade. Todos esses aspectos estão presentes na composição da obra sem que o narrador apresente um caráter de artificialismo, de ensinamento pedagógico. O respeito à individualidade e a percepção de que não podemos obter respostas exatas sempre que nos questionamos acerca das coisas compõem a trama apresentada por Ulisses, trazendo dessa maneira aspectos que são núcleos irradiadores da escrita de Clarice Lispector.

O que nos remete mais uma vez a um discurso crítico velado, mas contundente, em “O ovo e a galinha”:

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. — O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. — Ovo por enquanto será sempre revolucionário. — Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele Homem. Não tinha mentido: Ele era. Mas até hoje ainda não nos recuperamos, uns após outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto” morre; por ter esgotado o assunto.²⁰

Benedito Nunes afirma no texto “A forma do conto”²¹ que em “O ovo e a galinha” há um jogo de linguagem entre palavra e coisa. A base do texto consiste em estabelecer uma fantasia verbal onírica, de frases feitas, próximas às dos antigos livros escolares de leitura; o que nos leva a uma associação com a dinâmica infantil: (“O cão vê o ovo? só as máquinas vêem o ovo. O

¹⁹ Esse animal, sempre lembrado pela autora com imenso carinho, é citado várias vezes em sua obra póstuma *Um sopro de vida*.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.51.

²¹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p. 92.

guindaste vê o ovo.”); o disparate: (“Ao ovo dedico à nação chinesa. O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pensou.”); a paródia filosófica: (“Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei.”); o paradoxo: (“O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”). Para o crítico, essas cadeias de significantes são, simultaneamente, unidades narrativas que se desdobram dentro de cada parágrafo ou de parágrafo a parágrafo, reiterando o mesmo nome:

Ainda tendo um nome, ainda sendo “ovo”, aquilo de que repetidamente se fala, passível de receber outros nomes, será até o fim do conto excedentário aos símbolos destinados a circunscrevê-lo, reaparecendo sempre, objeto visível de significado indizível, através dos elos que compõem a teia lingüística das definições que o transportam. Por esse jogo de linguagem entre palavra e coisa, o ovo ascende à categoria de acontecimento revelador, aberto sobre uma realidade indeterminada que ele representa — realidade à qual a narradora se acha presa desde o início de sua descrição e em face da qual ela própria se narra. (p. 93).

Como aponta Benedito Nunes, diferente de outras histórias como “Os desastres de Sofia”, “Restos de carnaval”, “Cem anos de perdão”, em que a posição do eu é firmada como sujeito e objeto de narração, dentro de uma perspectiva memorialística e autobiográfica, “O ovo e a galinha” se caracteriza pela presença de um agente emissor que assegura à história, por associação e desdobramento de unidades narrativas de extensão desigual, um desenvolvimento transubjetivo, independente daquela perspectiva.

Em “A quinta história” a necessidade de narrar é evidente, assim como a possibilidade de variação do mesmo fato ocorrido cria um jogo lúdico que se aproxima das narrativas de cunho popular, que podem mudar de acordo com a vontade do narrador ou do ouvinte. Uma mistura “mágica” de açúcar, gesso e farinha será a responsável pela morte das baratas. Logo no começo, somos avisados de que a trama poderia se chamar “As estátuas”, “O assassinato”, “Como matar baratas”:

Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.²²

²² LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Op. cit. p. 147.

As histórias que vão sucedendo a primeira se tornam cada vez mais complexas, deixando de ser um relato corriqueiro a respeito de como se livrar da presença incômoda e asquerosa dos insetos, para gerar uma atmosfera de reflexão que se entretetece com outras histórias. É nesse fio condutor que se caminha para uma “quinta história”, abrindo o caminho para uma narração infinita, que por isso nos remete, imediatamente, ao universo mágico das mil e uma noites, que, mais do que hoje, já embalou tantas crianças e adultos antes de dormir.

A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (p.147).

Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar os ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. [...] No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome amanhecia. No morro um galo cantou. (p.148).

Distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco de comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (p.148).

Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. (p.149).

A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas. (p.150).

Para Benedito Nunes a diferença entre os contos “O ovo e a galinha” e “A quinta história” está na extensão do esquema de desenvolvimento que liga os dois entre si. No primeiro, a história é consequência da combinação entre cadeias autônomas de significantes como unidades narrativas mínimas; no segundo, as quatro ou mais possíveis histórias desarticuladas correspondem a uma só história, que se repartiu em cadeias autônomas de significantes, com unidades narrativas mínimas. Mas o que importa é que num e outro caso, o último elo dessas cadeias, que condiciona a associação no desdobramento, é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias.

Em *Como nasceram as estrelas – Doze lendas brasileiras*, temos reunidas histórias escritas em 1977 para integrar um catálogo comemorativo da fábrica de brinquedos Estrela²³. Mas foi publicado, como livro, postumamente em 1987. Nele temos o relato de doze lendas brasileiras que correspondem cada uma a um mês do ano. Clarice escreve com liberdade a respeito de mitos e lendas que já faziam parte do imaginário popular brasileiro. Os animais que vivem na mata fechada, a figura do índio, do caboclo, a natureza selvagem e figuras míticas como: a lara, o Curupira e o Uirapuru são os protagonistas nas histórias. Na maioria delas não há um julgamento moral dos personagens, reforçando o afastamento da escritora diante de qualquer intenção maniqueísta nesses textos escritos para crianças.

Somente o último conto, do mês de dezembro, foge à regra de ser originário das tradições folclóricas brasileiras. Em “Uma lenda verdadeira”, que narra o nascimento do menino Jesus, temos os animais como figuras centrais diante desse acontecimento. A presença dos bichos ampara a criança única e iluminada que vem ao mundo, mas que renasce, como diz a narrativa, em todas as outras crianças anônimas:

Bem de perto a cara de um boi e de um jumento olhavam [...] 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.²⁴

Mas esse texto já havia sido publicado em 1971, na sua seção do *Jornal do Brasil*, com o título de “Hoje nasce um menino”, a única diferença entre eles é que no jornal, a crônica se encerra com a seguinte frase, suprimida no texto para crianças:

“E, como se não bastasse, espouca no ar como champagne o borbulhante ano novo”. (p.53)

²³ Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p. 445.

²⁴ LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 53

Uma forte referência do encantamento que os animais exerciam sobre a autora se encontra em duas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* no ano de 1971, intituladas “Bichos (I)” e “Bichos (conclusão)”. Nos dois textos a ênfase sobre a natureza indomável e autêntica dos animais é reforçada pelo relato de quais bichos ela tinha possuído durante boa parte da vida. São lembrados animais de estimação de sua infância e animais que conviveram com ela e os filhos, Pedro e Paulo. Chama a atenção o fato de todos que são citados estarem presentes nos livros infantis e em alguns de seus contos.

Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. 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.²⁵

Ainda sobre a natureza instintiva e indomável do animal, torna-se necessária a lembrança de outra crônica sua, “Um amor conquistado”, a respeito de um encontro casual com o amigo Ivan Lessa, na fila da lotação do bairro, na qual presenciam um homem passeando com um quati encoleirado, que se portava como um cachorro. O bicho, vítima de uma espécie de artificialização da natureza, em razão de uma necessidade afetiva inexplicável, domesticado à força de sua verdadeira essência torna-se o mote para o desenvolvimento de uma reflexão que, certamente, não se refere somente aos animais.

Era um quati que se pensava cachorro. Às vezes, com seus gestos de cachorro, retinha os passos para cheirar as coisas, o que retesava a correia que retinha um pouco o dono, na usual sincronização de homem e cachorro. Fiquei olhando esse quati que não sabe quem é. Imagino: se o homem o leva para brincar na praça, tem uma hora que o quati se constrange todo: “mas, santo Deus, por que é que os cachorros me olham tanto?” Imagino também que, depois de um perfeito dia de cachorro, o quati se diga melancólico, olhando as estrelas: “que tenho afinal? que me falta? sou tão feliz como qualquer cachorro, por que então este vazio? esta nostalgia? que ânsia é esta, como se eu só amasse o que não conheço?” E o homem, o único a poder de livrá-lo da pergunta, esse homem nunca lhe dirá para não perdê-lo para sempre.²⁶

²⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: 1999. p. 332 à 334.

²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 81.

Essa história é retomada, de maneira mais soturna, por um leitor em outra crônica intitulada “Amor, quati, cão, feminino e masculino”, publicada em 9 de outubro de 1971. No estilo de *O mistério do coelho pensante*, em que os pequenos leitores sugeriam outros finais para a narrativa, um homem escreve para Clarice outra versão da história do quati e seu dono: uma espécie de conto de fadas às avessas, complicando ainda mais a situação do pobre animal em meio às neuroses humanas. A história mescla fuga, abandono, desprezo e resignação. E como a autora afirma ao final do texto, a busca pela verdade da essência é mais uma vez impossibilitada, o caminho será sempre transcendente.

Para todos os personagens dessa história e para todos nós a grande tarefa é o reencontro da essência perdida, a conquista da integridade, a realização da totalidade. A tarefa é o espírito²⁷

Em um crônica intitulada “Eu me arranjaria”, que lembra, pela nuance confessional, a estrutura da narrativa em *A paixão segundo G.H.* É possível perceber a importância que a natureza animal exercia sobre sua vida. Tocava-lhe profundamente a existência animal, que é completa por si mesma, não necessita criar uma trajetória atrelada a ações que visam à manutenção na rede social. O animal é a síntese da vida autêntica. No universo ficcional de Clarice tudo que envolve a natureza jamais terá uma representação meramente descritiva, todas as formas de vida presentes em suas narrativas escapam a uma ordem regular das coisas.

Se o meu mundo não fosse o humano, também haveria lugar para mim: eu seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta: se o mundo não fosse humano eu me arranjaria sendo um bicho. Por um instante então desprezo o lado humano da vida e experimento a silenciosa alma da vida animal. É bom, é verdadeiro, ela é a semente do que depois se torna humano.²⁸

Como destaca Benedito Nunes²⁹ os bichos descritos na obra de Clarice têm o ser à flor da pele, transmitem mais do que qualquer coisa a presença da

²⁷ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: 1999. p. 380.

²⁸ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op.cit. p.404

²⁹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 122.

existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada. É através dos animais que essa força primeva penetra no que é comum à primeira vista e torna mais intenso os vínculos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer.

1.2. As frágeis alegrias

Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, salienta a necessidade de voltarmos à vida primitiva, que é a infância, para encontrarmos a essência de nossa personalidade e edificarmos a existência diante do mundo, que gradativamente vai reprimindo as manifestações espontâneas da criança. Clarice Lispector recorre muitas vezes a seu universo original para relatar histórias da sua vida, como em "Restos do carnaval", "Felicidade clandestina", "Cem anos de perdão", "Os desastres de Sofia". A recordação também é um fator relevante em *A mulher que matou os peixes*, também se apresenta em *A maçã no escuro*, *Perto do coração selvagem*, *O Lustre* e, de maneira menos complexa, em *O mistério do coelho pensante*.

Em “Os devaneios voltados para a infância”, ele afirma:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.³⁰

Para Bachelard o devaneio não conta histórias. Ele as possibilita. Há devaneios tão profundos que desenredam a história singular da vida de cada indivíduo. E através dele, na solidão, a criança pode acalmar os seus sofrimentos. Sozinha, ela se sente filha do “cosmos” e pode se afastar do mundo humano. É nessa solidão que a criança conhece a felicidade de sonhar, e que mais tarde será a ventura dos poetas. Pois quando sonhava em sua

³⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 94.

solidão a criança conhecia uma existência sem limites. “Um excesso de infância é um germe de poema”. Somente através do devaneio somos livres.

Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio de infância existe um “comércio” de grandezas. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. Ao sonhar com a infância é possível voltarmos à morada dos devaneios que nos descortinaram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão.

Mas o próprio Bachelard enfatiza os limites de sua teoria, ao dizer que essas imagens que sobrevivem do fundo da infância não são verdadeiras lembranças. Pois para medir-lhes toda a vitalidade, seria preciso que um filósofo pudesse desenvolver todas as dialéticas resumidas apressadamente pelas duas palavras: imaginação e memória.

Para o filósofo, na alma humana sempre permanece um núcleo da infância. Esta infância está imóvel, mas é viva, embora oculta para os outros. Mas quando contamos a nossa infância na forma de episódios que aconteceram, muitas vezes esse relato ganha a conotação de um outro ser, que já não faz mais parte de nós. Sendo assim, quando essas manifestações da infância são expressadas por um artista através da escrita, revelando as imagens que permaneceram na mente dos poetas, elas não são vistas como lapsos ou regressão dos seus criadores, mas sim como uma capacidade de continuar sonhando em busca de um sentido para a vida, alicerçado nesses instintos primitivos, de primeiros olhares para o mundo. Sobre o assunto, o sociólogo alemão Norbert Elias faz o seguinte comentário em *A sociedade dos indivíduos*:

Evidentemente, as imagens instintivas que evoluem lentamente na criança recém-nascida nunca constituem uma simples cópia do que lhe é feito pelos outros. São-lhe inteiramente próprias. São sua resposta à maneira como seus instintos e afetos, que por natureza se orientam para outras pessoas, são correspondidos e satisfeitos por esses outros. Somente com base nesse diálogo instintivo contínuo com outras pessoas é que os impulsos elementares e informes da criança pequena tomam uma direção mais definida, assumem uma estrutura mais clara [...] ³¹.

³¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 30.

A representação da liberdade que permeia a obra de Clarice está diretamente associada à figura da criança que pode sonhar e se manifestar sem preocupações enquanto não é "ensinada" a ser objetiva, a responder como um adulto precoce às responsabilidades que o meio social lhe exige. Em *Água viva* a narradora personagem diz que não quer ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é suscetível de fazer sentido. Ela quer uma verdade inventada. Recurso utilizado sem refreios pela criança e pelo poeta:

À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.³²

Mas, como observa Bachelard, mesmo se permitindo uma liberdade ampla à criança, mesmo que elas sejam observadas sem censura, não seria possível atingir a pureza simples do exame fenomenológico, pois somos demasiados instruídos para isso, e não escaparíamos de um modelo comparativista.

Ele comenta o exemplo de uma mãe, que sob determinados ângulos observaria o seu filho melhor do que um especialista ligado às áreas da psicologia, pois para ela a sua criança é um ser incomparável. Mas, essa hipótese de qualquer maneira teria um tempo limitado, pois assim que o momento de a criança atingir a "idade da razão" chegasse, estaria perdido o seu direito absoluto de imaginar o mundo. Essa mãe, então, vai assumir o dever, como fazem todos os educadores, de ensiná-la a ser objetiva — à simples maneira pela qual os adultos acreditam ser objetivos. Começa assim a sua vida de homem no ideal dos homens estabilizados. Bachelard continua seu pensamento indicando que nesse momento começa a instrução da criança sobre a história de sua família, daí lhe é ensinada a maior parte das lembranças da primeira infância para que depois ela saiba contar.

Dessa maneira, a criança se vê na zona dos conflitos familiares, sociais e psicológicos. Torna-se homem precoce e em território de uma infância recalçada. Essa criança quando examinada por um psicólogo não entrega a sua solidão. "A solidão da criança é mais secreta que a solidão do adulto":

³² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 21.

Só, muito só está a criança sonhadora. Vive no mundo do seu devaneio. Sua solidão é menos social, menos insurgida contra a sociedade, do que a solidão do adulto. A criança conhece um devaneio natural de solidão, um devaneio que não se deve confundir com o da criança amuada. Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo.³³

Para o filósofo é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo da infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem a Imaginação e a Memória. É esse o momento em que o ser da infância liga o real ao imaginário e vive, com toda a faculdade que possui o espírito, as imagens da realidade. E sendo assim, todas as imagens da sua solidão cósmica reagem em profundidade no ser da criança. Agora ela está distante das obrigações para com os homens e se torna livre para o mundo cósmico.

A representação das forças da natureza, através de um cruzamento de sensações, aliada ao devaneio cósmico que possibilita um retorno às origens da vida é evidenciada no início de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Lóri, numa narração que lembra a de histórias infantis pelo “faz de conta”, utilizado várias vezes, é envolvida numa atmosfera em que parece estar distante de qualquer intervenção humana e sonha com uma outra existência:

sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, [...] faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte.³⁴

A pureza da expressão infantil é abalada quando começa a preparação para a vida de estabilidades do homem inserido na coletividade. Os capítulos da infância de Joana, em *Perto do coração selvagem*, revelam as observações feitas por Bachelard. Enquanto vive esse período ao lado do pai, a personagem consegue se expressar sem refreios, mas quando fica órfã e tem que viver com a tia, começa a sentir o peso de responder às expectativas da sociedade.

³³ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.102.

³⁴ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.14

A respeito dessa liberdade inerente à criança, Clarice Lispector escreve em sua crônica "Um ser livre":

Suponhamos que se pudesse educar uma criança tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que seus dados fossem apenas os imediatos [...]. Essa criança seria artista do [sic] momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte fórmula explicativa da natureza: pintaria o homem comendo o céu. Nós, os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora de nosso alcance. Apesar de Chagall [...]³⁵

Em um texto, que possui fortes indícios memorialísticos da infância de Clarice em Recife, "Restos de Carnaval", somos apresentados à recordação sensível de uma personagem que nos relata momentos acontecidos nos dias de folia. Os restos na memória do carnaval tão inesquecível, que permanece nas lembranças da mulher adulta, se transformam em uma linda história. Sentimentos conflitantes se misturam e deixam na pequena menina pobre, àquela época com 8 anos, e que não participava de nenhum baile infantil, impressões permanentes sobre a "posse" que tinha da cidade de Recife nos dias de carnaval.

A sua pouca alegria dependia dos maiores da casa deixarem-na ficar à porta do sobrado até às onze horas da noite, e em economizar pelos três dias de festa um vidro de lança-perfume e um saco de confetes. As vozes das pessoas nas ruas e praças cantavam a sua alegria, que era secreta. Mas essa infância potencial que é manifestada no conto não é relembrada somente de maneira terna e acolhedora. A recordação reacende sofrimentos e expõe a vontade da menina de ser outra.

Nunca havia sido fantasiada, e isso acontece pela primeira vez em virtude das sobras de papel crepom da fantasia de uma amiga. No grande dia, repleto de expectativas pela sua transformação em algo que não ela mesma, acontece o imprevisto. Sua mãe, há tempos muito doente, piora repentinamente, mudando o curso da alegria tão esperada.

³⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 457.

Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado [...] É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino *Rosa* [...] Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga — talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel — resolveu fazer para mim também uma fantasia de *rosa* com o que restara do material [...] Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico? [...] Muitas coisas que me aconteceram tão piores que esta, eu já perdoei. No entanto, essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge — minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de *rosa* — mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil — fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.³⁶

De modo comovente o conto nos revela a dependência que a criança possui diante do adulto com relação a sua felicidade. No começo da história a menina depende da alegria dos que estão nas ruas para através de seu olhar contagiar-se por esse sentimento. Depois está sujeita à autorização dos adultos para contemplar essa manifestação à porta de sua casa. Também depende de quem compre um pequeno saco de confetes e um lança-perfume, além de ter que pedir a ajuda de uma das irmãs maiores para mudar o seus cabelos lisos em cachos e passar batom para deixar de se sentir apenas uma menina.

Desnorteada diante desse universo instável de sentimentos que voltam a sua memória, a narradora retoma esse momento de sua infância não em busca de explicações para o ocorrido, mas em virtude da necessidade de reaver o ser humano que começava a tomar conhecimento das contradições inseparáveis da existência. A alegria fortuita de uns em convivência com o sofrimento perene de outros, que se manifestam tanto no ambiente privado de sua casa quanto nas ruas da cidade de Recife. Até que, ao fim da história, temos o momento da recordação indelével para a força que possui a narrativa, a sua descoberta por um menino, que enfim a percebe como uma “rosa”, nascida para ser vista:

³⁶ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 27-28.

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. Desci até a rua e ali de pé não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. 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.

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 doze 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 oito anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (p. 28).

A descoberta de Monteiro Lobato na infância, relatada em “Felicidade clandestina”, deu origem a um dos contos mais conhecidos de Clarice Lispector e de forte caráter biográfico. O desejo voraz da leitura e a privação desse anseio pela artimanha cruel de uma outra menina demostram mais uma vez a sua dificuldade diante do alcance da tão desejada alegria. Nesse episódio, a felicidade é mais uma vez propiciada pela interferência de um adulto, a mãe da menina, que descobre de maneira casual a perversidade de sua filha, que havia feito a pequena Clarice ir por dias e dias em busca das *Reinações de Narizinho* para dizer-lhe sempre que o livro não estava em casa, embora ele nunca tivesse saído de lá.

O plano secreto da filha do dono da livraria era tranqüilo e diabólico. No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do “dia seguinte” com ela ia se repetir com meu coração batendo [...] Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes, ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados [...] Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe[...] Até que essa mãe boa entendeu. [...] E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha [...] Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser” Entendem? Valia mais do que me dar o livro: “pelo tempo

que eu quisesse” é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.³⁷

Em uma crônica escrita para o Jornal do Brasil em 12 de outubro de 1968, chamada “Fidelidade”, ela relembra esse contato:

Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz.³⁸

Durante toda sua infância enfrentou privações econômicas e o acesso aos livros tornava-se difícil em virtude de outras prioridades básicas para a família, o que não impediu seu significativo desempenho nas escolas por onde passou em Recife e no Rio de Janeiro. Em “Felicidade clandestina” o deslumbramento diante do livro tão desejado vai muito além da descrição de um evento sofrido, lembrado anos depois. Nele encontramos os indícios de uma sensibilidade que começava a deixar de ser oculta para emergir diante do mundo da escrita. O livro não é apenas uma tarefa recomendada para uma leitura escolar. É símbolo de algo muito maior que não terminará após sua conclusão. Essa memória da infância perpetua-se como mais “um drama do dia seguinte” a ser contado nas histórias em que os personagens lutam contra as instabilidades do mundo.

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 [...] Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (p.12)

Em “Cem anos de perdão” o roubo de rosas e pitangas das casas alheias deixa de ser uma transgressão para ganhar caráter de redenção diante infância repleta de dificuldades. A posse imaginária dos casarões com os seus

³⁷ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 10-11.

³⁸ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco: p. 142.

belos jardins nas “ruas dos ricos” de Recife alegra a menina sonhadora, mas que irá se encantar apenas com uma simples rosa, esquecendo a imponência do palacete que invade para tê-la em suas mãos. A partir daí a prática se torna freqüente e lhe proporcionava uma glória que ninguém poderia tirar. A opressão que geralmente acompanha a criança, nesse caso, se afasta completamente e dura por muito tempo como um segredo que só foi revelado anos depois para nós leitores.

Para Bachelard, no capítulo “O cogito do sonhador”³⁹, uma flor, uma fruta, ou qualquer objeto familiar podem, de modo repentino, solicitar que pensemos neles, que o elevemos à condição de companheiros do homem. Mas nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. E se não fossem os poetas não saberíamos encontrar o complemento para o nosso “cogito” sonhador. Assim que o poeta escolhe o seu objeto, este muda de ser, ultrapassa sua existência funcional e específica para ser promovido à condição de poético, como as rosas e as pitangas de Clarice.

Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e 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.⁴⁰

As rosas e pitangas ganham outra dimensão na narrativa, simbolizam uma subversão da ordem, que liberta a menina, mesmo que por breves instantes, das condições adversas que vivia. E, a lembrança desses momentos será, ao longo da vida da personagem, um símbolo de libertação. Desse modo é possível dizer que as recordações da infância de Clarice Lispector se revelam mais do que um acúmulo de experiências vividas e metamorfoseadas em sua escrita. Os acontecimentos do mundo exterior aos seus olhos, por mais triviais que tenham sido, afloram uma consciência sempre em movimento contínuo, contrária ao senso comum e inconformada com meras representações ilustrativas.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* a maneira como o mundo é observado por sua protagonista, Loreley, evidencia uma espécie de infinitude nas características dos objetos e de tudo que é matéria-viva ao seu

³⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 148.

⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Op.cit. p. 62.

redor. O modo como as estações do ano são descritas, a presença do mar, dos bichos, das cores, e das próprias sensações inerentes ao corpo, como o frio, calor, sede, fome são sempre dispostas na narrativa associadas a uma percepção que indica uma necessidade urgente de absorver a totalidade que existe no universo.

Essa possibilidade de elevar os objetos a uma condição que extrapola sua mera utilidade é acentuada por Loreley, quando ela observa as frutas, legumes, peixes e flores dispostos em uma feira. O ato de comprar os alimentos se torna algo educativo aos sentidos, que vão se desautomatizar diante da motivação que anima a existência da mulher. Loreley busca nesse momento do romance um contato mais intenso com a vida, e ele se torna mais original, no que se refere a essa aprendizagem, pela complexidade com que é descrito, do que através dos vários momentos em que sua conversa fastidiosa com Ulisses é reproduzida na narrativa.

O mundo material à mostra, através dos alimentos, representa um contato mais pleno com a tentativa de apreender o mundo na sua essência, objetivo que almeja Loreley para através disso superar limitações de seu comportamento, como ela mesma diz a respeito de si: “Se eu fosse eu”. “A mentira em que havia se acomodado” a distanciava de uma existência plena, e o que restava como algo espontâneo em sua vida era a entrega amorosa a Ulisses.

Mas essas coisas vistas que não pensavam, mas eram a representação das potencialidades da natureza e portanto da vida, em muitos momentos da narrativa superam essa expectativa gerada pelo desenlace romântico.

[...] Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto — mas qual era o conjunto? [...] Viu tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua.⁴¹

Em muitos momentos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* existe um contato muito sensível de Loreley com a natureza. Nesses

⁴¹ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: 1998. p.124.

momentos de solidão da personagem, a narrativa atinge instantes de delicadeza e percepção do mundo mais incisivos e reveladores do que os representados através do seu contato com Ulisses em busca de uma maneira autêntica de amar e de uma soltura de espírito diante da existência.

No diálogo a narrativa se artificializa. Nos instantes de afastamento do meio social e de Ulisses, o romance alcança uma expressividade mais original e instintiva.

Em uma das partes do romance, a atitude corriqueira de chegar em sua casa e se deparar com uma maçã sobre a mesa gera um estágio de graça que “não pode ser usado para nada”. E esse estado de profunda bem-aventurança não é possível de se explicar. “Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.”

Essa passagem lembra o pensamento de Bachelard ao falar sobre a “prodigalidade das frutas”, que possibilita ao homem saborear o mundo. Diante de um “Mundo-Fruta” que solicita os devaneios do homem, se consolida a felicidade do sujeito, liberto dos sentimentos de opressão. Para o filósofo cada imagem corresponde a um tipo de felicidade. Nesse estado, o mundo é sempre de acolhimento, e o próprio homem é princípio de acolhimento. “O homem do devaneio banha-se na felicidade de sonhar o mundo”.

No ato de sonhar o homem é dupla consciência de seu bem estar e de um mundo feliz. Como aponta o filósofo, o *cogito* do homem não se divide na dialética do sujeito e do objeto. O homem do devaneio e o mundo de seu devaneio estão muito próximos, eles se fundem. O homem solitário possui o mundo por ele sonhado. Estão no mesmo plano de ser. E se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o *cogito* do devaneio há de enunciar-se dessa maneira: “eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho”.

A imagem delicada da flor da infância de “Cem anos de perdão” reaparece mais uma vez descrita, mas sob uma narração mais espessa e de natureza inatingível, em “A rosa branca”. A mão de menina parece ter se transformado em mãos de mulher, mãos que agora sentem o peso da vida e por isso não conseguem alcançar o que não foi corrompido.

Pétala alta: que extrema superfície. Catedral de vidro, superfície da superfície, inatingível pela voz. Pelo teu talo duas vezes à terceira e à quinta e à nona se

unem — crianças sábias abrem bocas de manhã e entoam espírito, espírito, superfície, espírito, superfície intocável de uma rosa.

Estendo a mão esquerda que é mais fraca, mão escura que logo recolho sorrindo de pudor. Não te posso tocar. Teu novo entendimento de gelo e glória meu rude pensamento quer cantar.

Tento lembrar-me da memória, entender-te como se vê a aurora, uma cadeira, outra flor. Não temas, não quero possuir-te. Alço-me em direção de tua superfície que já é perfume.

Alço-me até atingir minha própria aparência. Empalideço nessa região assustada e fina, e quase alcanço tua superfície divina. ...

Na queda ridícula as asas de um anjo quebrei. Não abaixo a cabeça rosnante: quero ao menos sofrer tua vitória com o sofrimento angélico de tua harmonia, de tua alegria. Mas dói-me o coração grosseiro como de amor por um homem.

E das mãos tão grandes sai a palavra envergonhada.⁴²

E mais uma vez esse encanto com a natureza é descrito em *Água viva*, na simbologia de várias flores evocadas pela narradora. Ela pede para o leitor prestar atenção ao que vai ser falado, e o convida a mudar-se para um reino novo: o da mais feminina de todas que existem, a rosa; o da agressividade dos cravos, mistério do girassol; introspecção da violeta; sempre-viva e a sua parte central, que é uma brincadeira infantil; orquídeas que não são espontâneas; tulipa que só é tulipa na Holanda; flor dos trigais que é um pequeno coração batendo; angélica e o seu cheiro sagrado; jasmim dos namorados; estrelícia masculina; dama-da-noite com perfume de lua cheia; edelvais e sua morada nas alturas; gerânio flor de canteiro de janel; a amazônica vitória-régia, símbolo dos seus cuidados no Jardim Botânico; e o crisântemo, flor descabelada que controla sua própria selvageria. E finaliza com uma pequena história sobre o tajá, a planta que fala.

Essa mulher adulta, que faz relações profundas entre as flores e os sentimentos humanos, é a mesma que nos diz, de modo infantil, que quando era criança tomou conta de uma fileira de formigas, e que elas andavam em fila indiana carregando um mínimo de folhas.

Existe uma busca de sentido para a existência, não de maneira compelida, como a que se apresenta em alguns momentos com Loreley em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, mas através de uma impulsividade que liberta o espírito e reacende as impressões mais recônditas:

⁴² LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 54.

Atrás do pensamento — mais atrás ainda — está o teto que eu olhava enquanto infante. De repente chorava. Já era amor. Ou nem mesmo chorava. Ficava à espreita. A perscrutar o teto. O instante é o vasto ovo de vísceras mornas.⁴³

O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio ao outro o objeto já não é mais o mesmo, observa Bachelard. Esse objeto se renova, o que também provoca um movimento de renovação no sonhador. Desse modo, o poeta consegue nos mostrar que no devaneio as flores, por exemplo, coordenam imagens generalizadas. E elas não são simplesmente imagens sensíveis que representam cores e perfumes, mas imagens do homem, delicadezas de sentimentos, lembranças; tudo o que seja possível emergir da alma humana.

1.3. Infância sempre-viva

Em crônicas que integram *A descoberta do mundo*, "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", "Como adormecer", "Ana Luísa, Luciana e um polvo", "Pertencer", "Lembrança de filho pequeno", "Eu sei o que é primavera", "Uma experiência", entre outras, a escritora enfatiza a necessidade da infância, da percepção lúdica da criança na vida adulta. É válido salientar o contato que Clarice Lispector teve por um bom período com Andréa Azulay, filha do seu psicanalista David Jacob Azulay. A menina escrevia histórias e poesias, e em uma carta que enviou a Andréa, Clarice, incentivando a vocação de escritora, fala da pureza que a criança carrega em si:

Você precisa saber que já é uma escritora. Mas nem ligue, faça de conta que nem é. Eu lhe desejo que seja conhecida e admirada só por um grupo delicado embora grande de pessoas espalhadas pelo mundo [...]. Desejo-lhe que nunca atinja a cruel popularidade porque esta é ruim e invade a intimidade sagrada do coração da gente.⁴⁴

⁴³ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 39.

⁴⁴ Apud MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado de Cultura, 1997. p. 167.

E, sobre essa relação com a menina, Olga Borelli comenta:

Clarice ficava encantada com a inocência e a inteligência de Andréa. Penso que o contato com as crianças e animais de um modo geral a revigorava e enternecia simultaneamente. (p. 172).

José Américo Motta Pessanha, em "Clarice Lispector: O itinerário da paixão", faz nota de esclarecimento sobre seu artigo, em referência a Bachelard, como uma possibilidade de leitura para a compreensão da obra de Clarice, estabelecendo relações entre devaneios e pensamentos. E atenta para a presença da criança nas obras da autora acontecer em virtude da busca por aspectos e sensações que o homem adulto reprime. Essa percepção do comportamento infantil também revela aspectos mórbidos, como o que se apresenta em "O pequeno monstro".

Nele, é apresentada de maneira concisa e chocante a descrição de uma criança modelo de perfeição, mas que possui um mórbido segredo, por onde extravasa uma natureza cruel camuflada pela sua tez pura e inocente. E nada mais nos é explicado:

É o primeiro aluno da classe. Não brinca. (Seu segredo é um caracol). O cabelo bem cortado, os olhos são delicados e atentos. Sua cortês carne de nove anos ainda é transparente. É de uma polidez inata: pega nas coisas sem quebrá-las. Empresta livros para os colegas, ensina a quem lhe pede, não se impacienta com a régua e o esquadro, não se comporta mal quando há tanto aluno desvairado.

Seu segredo é um caracol. Do qual não esquece um instante. Seu segredo é um caracol tratado com frio e torturante cuidado. Ele o cria numa caixa de sapatos com cuidado. Com gentileza, diariamente finca-lhe agulha e cordão. Com cuidado, adia-lhe atentamente a morte. Seu segredo é um caracol criado com insônia e precisão.⁴⁵

O vigor de questionamento da infância está marcado em Martim, Lucrecia, Joana, Loreley, e até mesmo na inocência desmedida de Macabéa. Quando algum personagem ultrapassa forçadamente essa natureza, apresenta-se de maneira extremamente artificializada dentro de sua constituição na narrativa, como é o caso de Ofélia em "A legião estrangeira". A "menina adulta" quebra o encantamento de qualquer descoberta, pois já sabe

⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.316.

de todas as coisas e tem todas as respostas. É somente refreada na sua astúcia quando tem nas mãos o frágil pintinho, que irá matar por ainda não conhecer a fragilidade da natureza e por não saber lidar com o desconhecido.

Para o filósofo a criança presente na escrita de Clarice revela um aspecto primitivo:

Crianças povoam a obra de Clarice Lispector, em convite à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem. Em convite ao seu *eu profundo*. Porque não penetraram na idade da razão, não têm ainda adestrados os instrumentos racionais de defesa. E são muito mais espontaneidade e quase só estesia: olhos espantados a olhar o mundo aí [...] Porque não treinam a razão discursiva, as crianças olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isso de próprio: distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença.⁴⁶

Benedito Nunes⁴⁷ constata que na grande maioria dos contos de Clarice Lispector há o que se pode chamar de “tensão conflitiva”, ou seja, um episódio único será o responsável pela distensão da história, abrindo caminhos para o desnudamento do personagem diante da sua própria existência. Em alguns contos, essa “tensão conflitiva” se declara repentinamente e instaura um rompimento do personagem com o mundo. Em outros, vamos encontrar uma atmosfera de crise declarada, que não se resolve através de um ato, ao contrário, mantém-se firme do começo ao fim, seja na forma de aspiração ou devaneio, seja na forma da mal-entendido ou incompatibilidade entre as pessoas. Como consequência temos a propagação de uma atmosfera de estranheza diante das coisas, de conflitos de sentimentos, e de uma consciência culposa.

Em “A legião estrangeira” é possível perceber essa tensão conflitiva, desde o momento em que os personagens aparecem na parte inicial do conto e observam o pinto que chega à casa, provocando piedade e consternação na família. A partir daí saberemos da existência de Ofélia. Nas duas situações as crianças são o ponto de partida para o desequilíbrio que se estabelece na vida da narradora:

⁴⁶ REMATE DE MALES. Revista do Departamento de Teoria Literária, n.9. ed. cit. p. 187.

⁴⁷ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p. 84.

Veio trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida. Ao desengradarmos o pinto, sua graça pegou-nos em flagrante.[...] Em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos. A meu marido, a bondade deixa ríspido e severo, ao que já nos habituamos; ele se crucifica um pouco. Nos meninos, que são mais graves, a bondade é um ardor. A mim, a bondade me intimida. [...] Também nos desajeitava o medo que o pinto tinha de nós; ali estávamos e nenhum merecia comparecer a um pinto; a cada piar, ele nos espargia para fora. [...]

Nós, os adultos, já teríamos encerrado o sentimento. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade. A nós, pai e mãe, o piar cada vez mais ininterrupto já nos levava a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo. Só que nunca tínhamos contado isso aos meninos, tínhamos vergonha, e adiávamos indefinidamente o momento de chamá-los e falar claro que as coisas são assim.

O menino menor não suportou mais:

—Você quer ser a mãe dele?

Eu disse que sim em sobressalto. Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada.

Eu estendi a mão e peguei o pinto.

Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina.⁴⁸

A narradora foi testemunha dos sentimentos contraditórios de uma menina que parecia saber de tudo, que era capaz de constrangê-la ao extremo nas mínimas observações, seja com relação ao seu dia-a-dia de dona de casa, seja na sua compleição de mulher. Para Ofélia Maria dos Santos Aguiar tudo a sua volta, e, principalmente, na casa da vizinha, estava sob o seu domínio. E é nesse território que vamos ter reconstituída a relação entre uma menina de “oito anos altivos e bem vividos” e uma mulher, funcionária de um escritório e mãe de dois filhos — e que parecem ser muito diferentes. Silêncio, curiosidade e impertinência trafegam por essa história de modo desconcertante.

A sensação de desamparo ocasionada pela presença do pequeno animal conduz a personagem que narra a história ao encontro de Ofélia, e, como consequência, ao desequilíbrio de uma experiência em família que se pretendia pacata. A criança, com sua precocidade aparente, adquire uma dimensão desproporcional a sua idade cronológica, ela intimida a mulher adulta que se curva a sua onipotência.

⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Ática, 1998. p. 64-66.

Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia “na minha opinião” em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava.[...] dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro a senhora faz o que quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe [...] não era hora de ainda não ter tomado banho [...] empada de legumes não tem tampa. (p.69)

E de nada adiantava a mãe de Ofélia ir buscá-la no apartamento da vizinha, pois a menina sempre voltava. E o tormento das visitas continuava. Ela era atraente demais para aquela criança.

Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento da sua severidade [...] ela voltava, sim, levantava os babados, sentava-se. (p.72)

Até que um episódio vai desestruturar a altivez da menina: a presença de um pinto na casa, trazido pela narradora para os seus filhos, em virtude das comemorações de Páscoa. Esse pequeno animal vai paralisar a insolência de Ofélia.

Um pinto fiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera [...] Nos olhos que pestanejaram à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. (p.73).

Em questão de segundos Ofélia passa por uma tríplice condição: a de menina altaneira sempre pronta a dar todas as respostas, e que não se surpreendia com nada, ao desejo incontrolável de ter o animalzinho, quebrando a sua postura de quem tudo possui, ao seu nascimento de criança, pois se desestabiliza diante do inesperado, descobrindo as sensações no seu âmago mais puro, como bem nos fala a narradora ao vê-la com o pinto nas mãos:

E, deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. (p.74)

Envolta de felicidade e amor a menina tem o pintinho nas mãos, brinca com ele pela casa e se diverte como nunca havia aparecido na narrativa. Até que subitamente quer voltar para o seu apartamento, e pela primeira vez pede

autorização à dona da casa para ir embora. Somente após um tempo, a narradora percebe algo estranho, e ao chegar à cozinha se depara com o bichinho morto, numa atmosfera que tramita entre o desespero e o arrependimento por ter dado tanta liberdade à pequena menina. Sem ter avisado que o “amor em excesso, às vezes, mata.”

Como afirma José A. Pessanha, o que faz a tragédia de Ofélia ser universal é o fato de que também para ela, “miniatura de adulto”, a vida que se vive é breve:

Desabituada de viver dentro da vida, viciada em sobreviver, faz da vida aflito amor, apressado, desastrado amor — criminoso amor. E, assustada, prefere voltar à serenizada sobrevivência. Ainda que exilada da vida e da realidade, ainda que distante de seu ser – essa pátria abandonada. Ainda que integrando a “legião estrangeira”[...] Mas se Ofélia é a *adulteração* da infância original, os adultos pobres-de-espírito são, na obra de Clarice Lispector, a indicação do caminho de regresso à infância perdida. Caminho de suportaço da vida psicolgica à beira do mundo-a, num esforo de fidelidade à sua essncia presente, à sua imanncia, ao somente-isto-que-ele-. Esforo que, no primeiro passo, “reduo-psicolgica” e depois fenomenolgica reduo do real essencialidade pura do *isto-aqui*.⁴⁹

Em uma crnica chamada de “O pintinho”, Clarice lembra de um episdio ocorrido na sua casa, e a fragilidade desse bicho, to bem descrita por ela, faz reacender a lembrança do animalzinho morto por Oflia.

Um de meus filhos comprou um pintinho amarelo. Que pena que d. Sente-se nele a falta da me. O susto de ter nascido do nada. E nenhum pensamento, apenas sensaes. Ser que vai vingar? Este parece que sim. E no entanto eu queria que no: como ter num apartamento um galo ou uma galinha? Matar e comer? O que se cria no se mata. s esperar e dar de comer, e dar-lhe amor vindo do calor das mos.⁵⁰

Mas as mos desse instante descrito, mesmo com relutncia, oferecem ao animalzinho, a segurana e proteo que falharam diante da menina que no dava sossego. E, mais uma vez, nesse pequeno trecho possvel perceber a ambigidade dos sentimentos. O medo de amar em paralelo com a

⁴⁹ PESSANHA, Jos Amrico. In Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literria, n.9. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1989. p.188.

⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999. p.76.

necessidade de cuidar e ser responsável por uma vida. Um simples pinto emerge como metáfora do frágil equilíbrio que rege qualquer forma de vida. Como se pode dar fim ao que é amado?

1.4. No caminho do tesouro

Em sua obra *A sociedade dos indivíduos*, Norbert Elias observa que só é possível alcançar um entendimento claro da relação entre indivíduo e sociedade quando nela se inclui um contínuo crescimento desses indivíduos dentro da sociedade, quando se inclui o processo de individualização na teoria da sociedade. A historicidade de cada indivíduo, o processo que envolve o crescimento até a idade adulta, é o conceito primordial para a compreensão do que é a sociedade. Sendo assim, a sociabilidade própria aos seres humanos só se torna evidente quando se tem presente o que significam as relações com outras pessoas para a criança pequena.

Para Elias, essa criança não é apenas maleável ou adaptável em grau muito maior do que os adultos. Ela necessita ser adaptada pelo outro, necessita da sociedade para se tornar fisicamente adulta. Na criança, não são apenas as idéias ou apenas o comportamento consciente que se vêem de maneira constante formados e transformados nas relações com o outro e por meio delas; o mesmo acontece com suas tendências instintivas, seu comportamento controlado pelos instintos. Essas imagens instintivas evoluem lentamente na criança recém-nascida, mas nunca constituem uma simples cópia do que lhe é feito pelo outros. São-lhe inteiramente próprias.

Elas representam um modo de transmitir seus instintos e afeições, que por natureza se direcionam para outras pessoas e também são retribuídos. Com base nesse diálogo instintivo com outras pessoas é que os impulsos da criança pequena seguirão em busca de uma direção mais definida, assumindo uma estrutura mais precisa e clara. Esse “diálogo instintivo” será o responsável pelo desenvolvimento na criança de um sistema de autocontrole psíquico mediante o qual os seres humanos se distinguem de todas as outras criaturas: um caráter mais ou menos individual. Segundo Elias, para se tornar

psiquicamente adulta a criança não pode deixar de ter contato com indivíduos mais velhos e que representem uma espécie de mediador da aprendizagem desse sujeito ainda em formação.

A criança necessita da assimilação de modelos sociais previamente formados porque ainda está desamparada, e essa “modelagem social” é necessária para atingir um grau de individualização complexo, que, é claro, resultará em características específicas desse indivíduo dentro de cada forma de sociedade:

Ao nascer, cada indivíduo pode ser muito diferente, conforme sua constituição natural. Mas é apenas na sociedade que a criança pequena, com suas funções mentais maleáveis e relativamente indiferenciadas, se transforma num ser mais complexo. Somente na relação com outros seres humanos é que a criatura impulsiva e desamparada que vem ao mundo se transforma na pessoa psicologicamente desenvolvida que tem o caráter de um indivíduo e merece o nome de ser humano adulto. Isolada dessas relações, ela evolui, na melhor das hipóteses, para a condição de uma animal humano semi-selvagem. Pode crescer fisicamente, mas, em sua composição psicológica, permanece semelhante a uma criança pequena. Somente ao crescer num grupo é que o pequeno ser humano aprende a fala articulada. Somente na companhia de outras pessoas mais velhas é que, pouco a pouco, desenvolve um tipo específico de sagacidade e controle de instintos. E a língua que aprende, o padrão de controle instintivo e a composição adulta que nele se desenvolve, tudo isso depende da estrutura de grupo em que ele cresce e, por fim, de sua posição nesse grupo e do processo formador que ela acarreta.⁵¹

Em “Menino a bico de pena” temos uma seqüência de impressões e acontecimentos de um narrador que observa o relacionamento de uma criança de berço com sua mãe, diante do que se passa ao redor, e da sua relação de total dependência da figura materna. A mãe é a fonte de proteção e aconchego no núcleo familiar e, ao mesmo tempo, o elemento de ligação que estabelece seus primeiros contatos com a percepção do mundo exterior. Se levarmos em consideração o pensamento de Elias, com relação a um processo de aprendizagem da criança passando pelo norteio do adulto, como também a percepção de Bachelard diante desses estágios iniciais da infância, que permanecem no homem adulto até a sua morte, vamos observar que esses aspectos, abordados pelos dois pensadores, confluem nessa narrativa.

⁵¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 27.

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso — lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? [...] Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco — pela bondade necessária com que nos salvamos — ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível. Também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.⁵²

Em *A poética do devaneio*, Bachelard opta por não recorrer à psicanálise, pois tem como objetivo desenvolver uma “poético-análise” que tem como meta reconstituir nos homens o ser das primeiras solidões libertadoras, e as influências dessa busca no ato das criações artísticas. No capítulo “Os devaneios voltados para a infância”, as teses que defende visam reconhecer a permanência de um núcleo da infância na alma humana, que está imóvel, mas sempre vivo. Essa infância está fora da história, oculta para os demais, se disfarça quando a contamos, e tem o seu real momento de iluminação quando se expressa de maneira poética. Sendo assim, para Bachelard as imagens que uma criança pôde fazer e as imagens que um poeta nos diz que a criança fez, são manifestações dessa infância permanente. São imagens de solidão e exprimem a continuidade dos devaneios da grande infância e os devaneios do poeta. No devaneio da criança a imagem predomina acima de tudo, a experiência só vem depois. O mundo visto pela criança é enorme em suas proporções e expectativas, e é essa vivência dos primeiros estímulos que encontramos no conto de Clarice.

⁵² LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.136.

Como atenta Walter Benjamin em “Visão do livro infantil”⁵³, a criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico:

Da cozinha a mãe se certifica: você está quietinho aí? Chamado ao trabalho, o menino ergue-se com dificuldade [...] o chão move-se incerto, uma cadeira o supera, a parede o delimita. E na parede tem o retrato de *O Menino*. É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou [...] Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava [...] ele cai sentado. (p.137).

Ele pensa bem alto: menino [...] O que ele pensa estoura em choro pela casa. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. (p.138).

— Isso mesmo! [...] é fonfom que passou agora pela rua, vou contar para o papai que você já aprendeu, é assim mesmo que se diz: fonfom, meu amor! [...] Em todas as posições o menino conserva os olhos bem abertos. Secos como fralda nova. (p.139).

Além dessas descrições motoras relacionadas às descobertas do espaço em que vive, o menino começa a aprender o poder de barganha dos seus atos, como o choro, pois sabe que a mãe virá atendê-lo diante do chamado. E como marca freqüente nas narrativas da autora existe a ameaça que acompanha a maioria de seus personagens, a solidão; para evitá-la o menino terá que abdicar de sua felicidade real que só traria o abandono. Como lembra Bachelard, “a infância conhece a infelicidade pelos homens”.⁵⁴

É sob essa superfície delicada e vulnerável que os personagens crianças de sua autoria caminham. O mundo quase nunca está representado de modo acolhedor. Ao contrário das imagens felizes que Bachelard tanto evidencia em seus estudos. A infância para Clarice é precoce e lancinante. A descoberta da oscilação no temperamento dos adultos é bem delimitada em “Evolução de uma miopia”. O distúrbio ocular do menino é pano de fundo para a exposição das relações dele com os membros da família. Sua perspicácia começa a ser apurada para conseguir transitar nesse universo de inconstância no modo de agir dos mais velhos.

⁵³ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34. p.69.

⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 94.

Saber se era inteligente e se agradava dependia incondicionalmente dos outros. Seria assim para o resto de sua vida. A chave para entender esse enigma não estava com ninguém, como bem diz o texto, e a tomada de consciência dessa desilusão vai acontecendo de maneira gradual, até que a “instabilidade dos outros seja substituída pela sua própria”.

O menino, então, vai se acostumando a ser “nomeado” não exatamente pelo que era, mas de acordo com a necessidade dos momentos controlados pelos adultos, que variavam em classificá-lo como um pouco “nervoso”, pelo tique que tinha ao franzir o nariz e deslocar os óculos, “bem-comportado” e “dócil”. E assim vai seguindo, com o objetivo de chamar atenção dos membros da família através de seus comentários que nem sempre provocavam a pretendida atenção. Mas é nesse ambiente que o menino está habituado, mesmo quando o tabuleiro da família não se movimentava diante de suas considerações, ele foi crescendo nesse estado de serena curiosidade.

É quando recebe um aviso de que passará, em breve, um dia inteiro na casa de uma prima, mulher adulta, que ele não conhecia e que não tinha filhos. Nos dias que antecedem essa visita pensa nas inúmeras possibilidades de como será esse “dia inteiro”, de como poderá agradar. Até que chega o grande momento. Mas, o que ele não contava é que a prima tinha um dente de ouro. Ao perceber esse detalhe, o menino vacila por breves instantes na sua estabilidade, até então acostumada às instabilidades de classificação por parte dos adultos, mas nunca tinha visto alguém com um dente de ouro. Estava só, frente ao inusitado.

De maneira diferente do que esperava, a prima mais velha o deixa sozinho para cuidar dos afazeres da casa. A liberdade abrupta faz o menino se preparar para o inesperado, mas como estava acostumado a “imprevisibilidade permanente” não titubeou diante da aparente frieza a sua chegada. Mais adiante o menino vai perceber que é amado pela prima, e que esse amor não havia se manifestado de maneira evidente porque se tratava de um outro modo de amar.

Lá pelas tantas, limpando os óculos, tentou, embora com certa isenção, o golpe de inteligência e fez uma observação sobre as plantas do quintal. Pois quando ele dizia alto uma observação, ele era julgado muito observador. Mas sua fria observação sobre as plantas recebeu em resposta um “pois é”, entre

vassouradas no chão. Então foi ao banheiro onde resolveu que, já que tudo falhara, ele iria brincar de “não ser julgado”: por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria. E abriu a porta num safanão de liberdade.

Mas à medida que o sol subia, a pressão delicada do amor da prima foi se fazendo sentir. E quando ele se deu conta, era um amado [...] Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. E pela primeira vez teve amor pela paixão.⁵⁵

O conto apresenta, em duas passagens, a permanência desse menino no homem adulto:

[...] que manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, e que deslocava o óculos — exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade. (p.69).

E no final da narrativa:

E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego. (p.73).

Na casa desconhecida de sua prima, fora do ambiente familiar estabilizado, o menino terá sua primeira descoberta de um mundo menos social, e nem por isso, menos valoroso com relação a sua existência. Nesse dia inteiro está livre dos julgamentos, aos quais já estava acostumado, está livre da aflição permanente de dar e receber atenção. É através do silêncio dessa convivência incomum que descobre um outro tipo de amor. A sua solidão de criança se torna passagem para a libertação do jogo com os adultos, para o resto da vida.

No conto “Gertrudes pede um conselho”, escrito em 1941, Clarice começa a dar forma a um estilo de escritura capaz de penetrar no espírito daqueles que se iniciam na vida das relações sociais, implicadas em situações que não mais permitem a espontaneidade. A sensação de não ser mais

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 72-73.

acolhida no ambiente familiar, os pensamentos obsessivos e instáveis da personagem quanto a essa percepção são intercalados pelos comentários ingênuos e correntes de sua família em parte significativa da narrativa.

A adolescente Gertrudes, chamada de Tuda, é descrita de maneira minuciosa, imagina ter muitos problemas e resolve pedir ajuda a uma especialista. O modo como a narrativa é articulada não limita a condição da personagem a uma rebeldia gratuita, pois características específicas a essa fase da vida são aí descritas:

De fato, nos últimos tempos, Tuda não passava nada bem. Ora sentia uma inquietação sem nome, ora uma calma exagerada e repentina. Tinha freqüentemente vontade de chorar, e o que em geral se reduzia à vontade apenas, como se a crise se completasse no desejo. Uns dias, cheia de tédio, enervada e triste. Outros, lânguida como uma gata, embriagando-se com os menores acontecimentos.⁵⁶

Tuda consegue, através de uma carta que escreve, uma consulta com a psicóloga famosa de uma revista. A caracterização dos sentimentos de Gertrudes é limítrofe entre a comicidade e a percepção vivaz de quem ainda não se amansou totalmente diante das convenções e pode ter, sem preocupações de ser flagrada, “unhas sujas de menina”.

O conto apresenta uma atmosfera muito significativa quanto à capacidade de descrever, no meio dos pensamentos contínuos da personagem, um ambiente familiar estritamente rotineiro, em que a vida transcorre normalmente, sem que ninguém seja capaz de adivinhar o “grande sofrimento” da menina quase mulher.

A sensibilidade exagerada de Tuda é explicada pela psicóloga de maneira racional, voltada para o processo de maturação da personagem que ainda está em andamento. O encontro tão esperado pela menina vai sendo descaracterizado. Um embate de pensamentos vai construindo um caminho sem saída. E, mesmo sendo especialista, a psicóloga que entendia muito sobre a vida, como enfatiza a própria narrativa, começa também a ter exposta sua fragilidade e se revela incapaz de proporcionar alguma solução. Embora sinta

⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 20.

impaciência, e, ao mesmo tempo, piedade pela menina e seus pensamentos tão complexos sobre a existência, ela não suporta tamanho fardo.

Por manifestar essa reação, dá margem para a impetuosidade de Tuda sentir-se superior, mesmo que por instantes. Como outras futuras personagens de Clarice: Joana, Sofia, Ofélia, a menina quase mulher triunfa. Mas essa vitória é logo silenciada pelo imprevisto:

— Oh, perdão, senhorita... Machuquei-a?

— Quase perdeu o equilíbrio com o choque. Ficou um instante atordoada.

— Não enxerga? — O homem tinha dentes brancos, pontudos. — Não há de que... Não foi nada...

O rapaz se afastou, com ligeiro sorriso no rosto redondo.

Abrindo os olhos, Tuda percebeu a rua cheia de sol. A brisa forte arrepiou-a. Que sorriso engraçado, o do homem. Lambeu o finzinho do sorvete e como ninguém reparava comeu a casquinha (os homens de mãos sujas é que fazem as casquinhas, Tuda) Franziu as sobancelhas. Diabo! (Não diga diabo, Tuda). Diria o que quisesse, comeria todas as casquinhas do mundo, faria o que bem entendesse.

Lembrou-se subitamente: a doutora... Não... Não. Nem aos vinte anos... Aos vinte anos seria uma mulher caminhando sobre a planície desconhecida... Uma mulher! O poder oculto desta palavra. Porque afinal, pensou, ela...ela existia! [...]

— Eu lá preciso de doutora! Lá preciso de ninguém!

Continuou a andar, apressada, palpitante, feroz de alegria. (p.29)

De modo muito mais complexo em sua composição, “Os desastres de Sofia”⁵⁷ apresenta a história de uma menina descobrindo, da maneira mais autêntica possível, as emoções do primeiro amor. Ao atormentar o seu professor todo o tempo, cria uma atmosfera em que se mesclam diversos tipos de sentimentos como ódio, indiferença, culpa, respeito, medo, inveja e admiração. Até descobrir de maneira dolorosa o verdadeiro significado daquela figura masculina, somente após ter recebido por um amigo a notícia da morte do mestre.

Em seu ensaio “André Gide: A porta estreita”, Walter Benjamin tece as seguintes considerações:

Culpa e felicidade manifestam-se na vida das crianças com mais pureza do que na existência posterior, pois todas as manifestações na vida infantil não pretendem outra coisa senão conservar em si os sentimentos essenciais. Aqui, as hostes inimigas, culpa e felicidade, ainda se encontram inseridas em seu

⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

cenário, no terreno pacífico da futura batalha, da qual somente os anos vindouros conseguirão avaliar o desenrolar ambíguo e o desenlace que tudo decide.⁵⁸

O que Benjamin comenta nesse fragmento se aproxima do que acontece com a personagem do conto de Clarice. Só mais adiante, em um estágio de convivência com o mundo das relações adultas é que Sofia consegue entender o que havia sentido. Por qual razão havia aquela junção de sentimentos que começavam a procurar suas acomodações no convívio humano. Entretanto, isso não pode ser definido como uma verdade absoluta. Sofia sabe quem ela perdeu, mas não sabe exatamente o que perdeu. Exatamente como está dito por Freud em seu texto “Luto e Melancolia”⁵⁹. A perda inconsciente se faz presente. Daí a volta ao tempo através da recordação para buscar possíveis respostas. Que não vêm, é claro.

Em seu texto a respeito de *Em busca do tempo perdido*, “A imagem de Proust”, Benjamin comenta:

um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria.⁶⁰

Essa observação sobre a escrita de Marcel Proust pode ser aproximada da estrutura do texto de Clarice Lispector. Em “Os desastres de Sofia” não vamos ter a rememoração dos acontecimentos sendo relatada de maneira uniforme e em uma ordenação precisa, mas como uma tentativa de dar vida a todos os sentimentos que permearam a sua convivência com o professor, sem que para isso tenha o desejo voluntário de resgatar essas sensações de modo preciso. E é nesse tumulto de sentimentos e na impossibilidade de vivenciar com a mesma intensidade as situações de conflito com o mestre que reside a

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2002. p. 49.

⁵⁹ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas*. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, I) p.37-38.

estrutura da narrativa. Não é possível voltar ao passado. Não é possível retornar à infância com toda a intensidade daquele momento que foi vivido. A autenticidade do texto consiste na sua imprecisão. Temos uma mulher adulta que lembra quando soube, aos treze anos, da morte do seu professor e, que, a partir dessa notícia recorda os seus nove anos, momento de existência próxima a ele.

Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais; as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar — uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minha altas geleiras.⁶¹

Desde o incômodo que provocava no professor com seu comportamento e seu olhar na sala de aula, até relembrar o episódio da composição, em que é “descoberta” pelo mestre, Sofia não tece a sua história apenas no período como aluna, mas numa seqüência ininterrupta de emoções que se propagam até o tempo presente. O passar dos anos faz com que “Sofia” atinja a altura que Benjamin, ao criticar os limites de representação de *A porta estreita* de Gide, aponta como necessário para dar vida sem dissimulações, ao turbilhão de sentimentos desordenados na infância e, que, de algum modo, permanecem na existência adulta:

Nada mais reconfortante e, ao mesmo tempo, elucidativo do que permitir ao olhar que, da altura desses anos, venha repousar sobre os campos da infância — campos cortados por abismos, embora também pacificados. Acontece que é necessário alcançar primeiro essa altura, para que então a infância possa ser comparada com a seriedade do destino dominante, como nos episódios infantis libertadores e elucidativos dos *Irmãos Karamazov*. Por outro lado, o caminho inverso, isto é, que vai da infância à vida adulta do homem ou da mulher, não deve constituir assunto para um artista que luta pela imagem indissimulável de culpa e felicidade, que luta pela fisionomia moral de seu herói. Pois somente a partir daquela altura torna-se possível alcançar a visão da infância enquanto campo de batalha onde reina a paz — visão que tem muito a ver com o autor em questão — e alcançar ainda o seu desvendamento mediante o poder da felicidade e da culpa; a contemplação que, ao contrário, se obstina em permanecer no terreno da infância, por mais maravilhosas que sejam as coisas

⁶¹ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.100.

que venha a extrair, não descortina a seriedade da infância, plena de afinidades com a tristeza do adulto.⁶²

A análise sobre o romancista francês observa as falhas que existem em *A porta estreita* pelo fato de Gide não ter conseguido atingir uma espontaneidade na constituição de seu personagem principal, Jerônimo. A infância que o escritor apresenta em sua narrativa, segundo Benjamin, se perde na tentativa artificializada de constituir fielmente as sensações e experiências vividas no tempo que passou e de glorificá-la em direção a um estágio divino.

André Gide escolheu esse assunto insolúvel. *La porte étroite*, a porta estreita, não é tanto aquela usada pelos virtuosos como uma outra, pela qual as crianças podem entrar no céu. Mas, uma vez que na realização da criança e na sua transformação em homem atuam forças inteiramente novas, que em nenhuma outra parte se preparam e se encontram senão em Deus, isso não constitui tema para a arte. Gide procura elevar a infância a uma altura tal que chegue ao último céu, a Deus; procura assim moldar a sua seriedade de maneira a mais profunda. Apesar de tudo isso, ele não consegue fazê-la percorrer todos os estágios terrenos de sua evolução, e a trajetória da alma transcorre com arbitrariedade meteórica, já que aquilo que deve ser apresentado, isto é, a última devoção séria da infância, cabe apenas à recordação do homem adulto, e não ao presente do jovem em crescimento. Gide procura encurtar esse caminho tão penoso e, por reconhecer a devoção em sua força dinâmica, procura movimento entre as crianças. Mas logo se percebe que resulta ineficaz a sua tentativa de tornar plenamente visível a devota seriedade desse movimento, aquela seriedade que é como uma oração que emana da batalha. O mesmo não ocorre em Dostoiévski, que levanta no interior do homem um espelho no qual a seriedade e a alegria das crianças, movidas por força comovente, despertam naquele que o contempla a visão da culpa e da felicidade. (p.50).

Levando em consideração essa avaliação crítica de Benjamin sobre as falhas no romance de Gide, em “Os desastres de Sofia” encontramos uma caracterização dos sentimentos da personagem que não são camuflados na tentativa de sublimar o período da infância. As sensações de culpa e felicidade na pequena menina são disseminadas durante todo texto, num turbilhão de emoções que se propagam intermitentemente e permanecem marcadas na sua existência, até atingirem o clamor da mulher adulta:

⁶² BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança o brinquedo e a educação*. ed.cit. p. 50.

Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto vivo... Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. Estavam pedindo demais de minha coragem só porque eu era corajosa, pediam a minha força só porque eu era forte. “Mas e eu?”, gritei dez anos depois por motivo de amor perdido, “quem virá jamais à minha fraqueza!” Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos. (p.111).

Quando o professor conta a história para a turma, o senso comum prevê que as crianças respondam de maneira padrão, com uma intenção de retirar a moral da história. Sofia, inesperadamente, inverte essa lógica e provoca o momento de maior tensão na narrativa, desencadeando uma experiência inédita e dolorosa para ela, e de deslumbramento para o professor, que perde o seu caráter “deimático” diante da espontaneidade da menina.

O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxinha, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico. (p.103).

Na história inventada pela menina “o tesouro é encontrado onde menos se espera”:

Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levemente eu concluíra pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros [...] eu de algum modo já me prometia que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. (p.105).

A pequena Sofia foge do senso comum na sua compreensão, interpretando a curta história sem um desfecho moralizante. Sua percepção oferece uma experiência arriscada, que subverte a posição do mestre, pois, é ele que se surpreende com “os ensinamentos” e a visão transgressora da menina. Para ela o tesouro se disfarça, pode estar escondido onde menos se espera, e assim passível de ser descoberto sem grandes alardes. Como afirma

Benedito Nunes⁶³, Sofia compreende a sua vocação de escritora e o destino perturbador que o dom da palavra lhe impunha.

Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dele saía livre e pobre, e com um tesouro na mão. (p.106).

[...] Sim, minha impressão era a de que, apesar de sua raiva, ele de algum modo havia confiado em mim, e que então eu o enganara com a lorota do tesouro. Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício. Abaixei os olhos de vergonha. Preferia sua cólera antiga, que me ajudara na minha luta contra mim mesma [...] Eu bem quis lhe avisar que não se acha tesouro à toa. Mas, olhando-o desanimei; faltava-me coragem de desiludi-lo. Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, a de meu pai, por exemplo, que era mais desprevenido que eu. Mas como me foi difícil engolir a seco essa alegria que tão irresponsavelmente eu causara! Ele parecia um mendigo que agradece o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada [...] Naquela mesma noite aquilo tudo se transformaria em incoercível crise de vômitos que manteria acesas todas as luzes de minha casa. (p.112).

Benjamin observa que em *A porta estreita* existe uma estrutura arbitrária devido ao excesso de sublimação na narrativa, pois Jérôme tem que perder o seu amor para atingir a salvação. A menina Alissa se afasta de maneira injustificável, o que provoca uma descaracterização na narrativa:

O livro trata de um amor infantil que procura o caminho do céu através da porta estreita. Ele acredita poder encontrar essa sua pátria apenas pela sua renúncia, uma renúncia que retira seu fundamento não de preceitos ou valores religiosos, mas sim do próprio sopro do movimento, sentido demasiado cedo. A menina afasta-se lenta, porém implacavelmente do menino, para que este se volte a Deus. Isso acontece de uma forma inteiramente imotivada, como se a menina obedecesse ao chamado de uma voz. [...] O desenrolar frustra-se em si mesmo, e o equívoco infinito da predisposição inicial vem à tona. Alissa leva consigo à sepultura uma cruz de ametista que outrora, como um presente dela, fôra muito cara ao seu amado, e, ao retornar às suas mãos, a cruz sela definitivamente a separação. [...] De uma maneira ardilosa e até mesmo banal, este pobre símbolo da lembrança denuncia o defeito de tais acontecimentos. Estes definham (como tudo o que é banal) não em virtude de um sentimento propriamente falso, antes de um sentimento que, por força de uma disposição primordial, fracassa em sua própria expressão. (p.51).

Para Benjamin, o romance fracassa porque o que Gide procurava na infância não poderia ser encontrado nela. Por mais que tenha revolido o seu

⁶³ NUNES, Benedito. A forma do conto. In : *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p.89.

chão como um desesperado à procura do “tesouro”, este não seria descoberto, nem mesmo a felicidade poderia ser encontrada, e, sim, apenas a sua descrição para o observador que saiba a seu respeito. No início da obra o próprio Gide diz: “Outros poderiam ter feito disso um livro”. Mas como bem percebe Benjamin, o autor registrou esse depoimento não porque a realização da obra o teria comovido, mas sim porque o seu malogro o abalou.

De maneira contrária, em “Os desastres de Sofia”, temos a presença marcante do que não é sublime, do que é feio e difícil de ser amado, a começar pelo próprio professor. A atmosfera do conto busca através desse momento vivido na infância expor o que não é facilmente amado. O conflito está inserido na própria condição humana, sem que haja interferências divinas na narrativa. O “tesouro” da narrativa é a própria Sofia, embora ela mesma negue. A personagem, que nos revela a sua sofrida iniciação no universo de corresponder às expectativas dos adultos, vai continuar sua trajetória em manter essa condição, mas, agora, sentenciada a jamais esquecer as marcas dessa experiência.

Não, eu não era engraçada. Sem nem ao menos saber, eu era muito séria. Não, eu não era doidinha, a realidade era o meu destino, e era o que em mim doía nos outros. E, por Deus, eu não era um tesouro. Mas se eu antes já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida — só naquele instante de mel e flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim [...] Mas se eu não prestava, eu fora tudo o que aquele homem tivera naquele momento. Pelo menos uma vez ele teria que amar, e sem ser a ninguém — através de alguém. Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo — e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi — assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo [...] Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. (p. 115)

2. Crônicas de vidas

2.1. Infância e Experiência

O texto de Walter Benjamin, *Infância em Berlim por volta de 1900*, reflete a força que as recordações desse período exercem na vida adulta, e a impossibilidade de vê-lo como um evento do passado, como algo que já foi superado. Nestes escritos é tocante a maneira como o filósofo alemão rememora sua infância na Alemanha. Quando Benjamin recorda a escola, em “A biblioteca do colégio”, evidencia-se a semelhança com a angústia da “impossibilidade” que existe em “Felicidade clandestina”, quando a colega de sala, de maneira cruel, tripudia sobre a menina ao fazê-la ir por dias seguidos à sua casa em busca de *As reinações de Narizinho*. No caso do menino Benjamin, sua aflição não decorria de uma condição de pobreza, como a de Clarice, mas, como ela, certamente já possuía a sensibilidade inerente aos que sabem o quanto há de vida nas palavras.

Diz Benjamin:

Era no intervalo da aula que a coisa era feita: juntavam-se os livros que, em seguida, eram de novo repartidos entre os pretendentes. Nem sempre conseguia ser bastante ágil. Muitas vezes vi livros por mim almejados caírem nas mãos de quem não saberia apreciá-los.⁶⁴

Se Bachelard diz que a memória é um amontoado de recordações e que isso pode ser uma mola propulsora para a criação e para a reimaginação da vida, por seu lado Benjamin diz, em “O jogo das letras”, que nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido e não vê isso como um problema :

O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender a nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (p. 104).

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, II). p.114.

Essa afirmação possui um caráter melancólico, mas não saudosista. Como evidencia Marcus Vinícius Mazzari, no prefácio a *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*⁶⁵, a escrita de Benjamin possui um compromisso incondicional com a vida autêntica. E a vida autêntica existe somente enquanto não estamos condicionados às exigências sociais. Quando Theodor Adorno⁶⁶ diz que, em todas as suas fases, Benjamin pensou simultaneamente o ocaso do sujeito e a salvação do ser humano, isso se ajusta perfeitamente com o reflexo que suas recordações exercem no leitor.

Essas memórias deixam de ser somente um relato individual, a escrita de episódios da infância de um menino berlinense e passam a adquirir uma conotação também política. De um indivíduo ainda despreparado para penetrar nos meandros da convivência humana, mas absolutamente atento ao mundo que o envolvia. E anos depois, já homem adulto, rememora essa existência para aplicá-la em um processo de inserção na história de vida atual, da sua existência inconformada com os rumos do mundo, que caminhava para o abismo com a presença do nazismo e de outros regimes totalitários e racistas. A recordação desses momentos deixa de ser um relato pessoal em busca de conforto e passa a ser um aplicativo de experiência que extrapola as sensações de um único observador. Benjamin não idealiza sua percepção, não acomoda o olhar em um ângulo definido. Sua visão é cíclica e labiríntica.

Em *Infância em Berlim*, Benjamin nos revela as ruas da cidade, os monumentos, lojas, os espaços públicos, a escola, a sua casa, animais, comidas, livros, fantasmas, e, principalmente, situações, pessoas e objetos que passariam despercebidos para os demais. O menino, por muitas vezes, está escondido, seja dentro de casa, seja anônimo, em meio à multidão.

Como Clarice Lispector, o teórico volta os seus olhos para as coisas que são desprezadas, para o que não traz benefício imediato e nem sossego à alma. Quando criança, observava os mendigos, as prostitutas, a miséria que envolvia sua cidade. Assim como a autora brasileira, que na sua infância, em Recife, via os mocambos, a vida penosa das pessoas que lutavam para sobreviver. Ambos com um misto de ingenuidade e incompreensão.

⁶⁵ BENJAMIN. Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

⁶⁶ Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Não havia ainda o conhecimento categórico dessas diferenças, mas a inquietação já demonstrava o alto grau de sensibilidade e percepção crítica por parte dos dois autores. As primeiras impressões que constatarem as disparidades que envolvem a sociedade marcam a menina, e, mais adiante são expostas no seu modo de fazer arte, não de maneira clara e precisa, mas através de uma forma literária que opta por demonstrar a consciência humana e seus desdobramentos. Esse processo, que tem como base o sujeito desnudado em sua mente, é capaz de refletir a complexidade do meio social do qual ele faz parte, assim como, expor os princípios que movimentam a natureza humana, independente de onde esse indivíduo esteja inserido.

Sobre isso, em *Para não esquecer*, na crônica “Literatura e Justiça”, a autora comenta :

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta [...] O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja tão óbvio em todos.⁶⁷

E com uma visão ainda mais ingênua, que o transporta para o passado, Walter Benjamin em *Infância em Berlim*, na crônica “Mendigos e Prostitutas” observa:

Em minha infância fui prisioneiro do antigo e novo Oeste. Meu clã habitava então ambos os bairros, numa atitude em que se misturava teimosia e orgulho e fazia de ambos um gueto, o feudo de nossa família. Nesse bairro de proprietários, permaneci encerrado sem saber da existência dos outros. Os pobres — para as crianças ricas de minha idade — só existiam como mendigos. E foi um grande avanço em meus conhecimentos quando comecei a entender a origem da pobreza na ignomínia do trabalho mal remunerado.⁶⁸

O esquecido que se torna realidade através das reminiscências, através da lembrança aliada à capacidade de criar, é um aspecto marcante nas crônicas dos dois autores. Em “Escrever”, Clarice deixa perceber a complexidade dessa “sina”:

⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 29.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim* por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, II). p. 125.

Eu disse uma vez que escrever 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. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.⁶⁹

Esta escrita que se volta à infância evidencia elementos constantes, presentes nas nossas vidas: a angústia da existência, a relação do homem com a própria natureza e as suas dimensões, as dúvidas que nos acompanham desde o momento em que são exigidos posicionamentos e compromissos com as diversas esferas sociais, a saudade do que já fomos e principalmente a convivência problemática entre os seres humanos.

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin apresenta a visão de sua vivência como forma estética, uma expressão artística que não se reduz ao mero relato confessional. Não encontramos ali um diário íntimo, principalmente por ele ter escrito sobre esses momentos já sendo um homem adulto. Sendo assim, a experiência daquele período se transforma em algo mágico, em uma possibilidade de retorno ao que ele só pode alcançar pela memória.

A presença da criança na obra de Clarice Lispector, quando não se constitui de maneira evidente através de personagens como Sofia ou Ofélia, manifesta-se no comportamento transgressor de Joana, Martim, Virgínia e Ângela Pralini. Todas essas figuras representam em sua essência uma inquietação diante das relações sociais que se contaminam com interesses e padrões reguladores.

Uma das temáticas que integram a composição das obras de Clarice Lispector é a do homem que renuncia a ser alguma coisa. Sendo assim, esse traço infantil que marca sua obra tem como aspecto significativo a intenção de revelar a pureza das coisas, dos bichos, das pessoas e de tudo que se manifesta em seu estado mais bruto e inacessível. É esse traço de força vital que a criança consegue resguardar na solidão de seu mundo sonhado, por onde a autora revela os nossos segredos, da infância e da vida adulta, assim

⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 134.

como da vida que ainda não alcançamos. Como afirma Octavio Paz em "A dialética da solidão":

Pela virtude mágica da linguagem [...] a criança cria um mundo vivente, onde os objetos são capazes de responder às suas perguntas. A língua, despida de suas significações intelectuais, deixa de ser um conjunto de signos e volta a ser um delicado organismo de imantação mágica. Não há distância entre o nome e a coisa, e pronunciar uma palavra é colocar em movimento a realidade que ela designa. [...] Falar volta a ser uma atividade criadora de realidades, isto é, uma atividade poética. A criança, em virtude da magia, cria um mundo a sua imagem e assim resolve a sua solidão.⁷⁰

Tal observação se aproxima da condição de Martim em *A maçã no escuro*, com relação ao seu comportamento e olhar diante das coisas. O distanciamento que ele deseja impor a tudo que o aproxime do mundo civilizado é compensado com a negação da linguagem como meio de se aproximar da natureza, e portanto, como vê Bachelard, da condição infantil:

E sob o sol amarelo, sentado numa pedra, sem a menor garantia — o homem agora se rejubilava como se não compreender fosse uma criação. Essa cautela que uma pessoa tem de transformar a coisa em algo comparável e então abordável, e, só a partir desse momento de segurança, olha e se permite ver porque felizmente já será tarde demais para não compreender — essa precaução Martim perdera. E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro.⁷¹

Esse aspecto também permite uma ligação ao que José Paulo Paes⁷² apresenta em seu ensaio "Infância e Poesia". Para o escritor, o pensamento da criança é analógico, tanto quanto o pensamento selvagem, conforme Lévi-Strauss, pois ao invés de utilizar o raciocínio e observação para descobrir as causas dos fenômenos do mundo, recorre à imaginação para explicar, por nexos de parença e de participação, aquilo que, por escapar-lhe ao entendimento possa ser inquietante ou ameaçador.

Jeanne Marie Gagnebin em seu ensaio "A criança no limiar do labirinto" observa que, ao contrário de Proust, na representação de seu protagonista

⁷⁰ PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.182-183.

⁷¹ LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.34.

⁷² PAES, José Paulo. Infância e Poesia. *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, São Paulo, 9/08/98.

Marcel, em *Em busca do tempo perdido*, Walter Benjamin expõe a condição do passado como uma ampliação da dimensão social do sujeito, que vai ultrapassar a reclusão das particularidades individuais para abrir caminho aos desejos, revoltas e desesperos coletivos:

A diferença em relação ao tempo (e à morte) em Proust e em Benjamin também é uma diferença em relação ao destino do sujeito narrativo: em Proust, ele é salvo pela realização de sua vocação artística enfim reconhecida; em Benjamin, pela realização da ação política, isto é, paradoxalmente, pelo retraimento do ego perante as exigências da luta social.⁷³

Em *Infância em Berlim* há um predomínio de imagens, uma presença constante e efusiva de recortes que surgem de maneira “desordenada”, sem apresentar uma seqüência de personagens ou situações. O relato das delícias escondidas na despensa figura entre “Rua Steglitz esquina com Genthin” e “O despertar do sexo”. O público e o privado se alternam na narrativa que apresenta uma imensa gama de sentimentos e sensações. A descoberta e o encantamento solitário do mundo das palavras têm a mesma ênfase das situações em família, ou da observação de monumentos, paisagens, objetos ou desconhecidos. A memória para Benjamin, assim como para Clarice, é muito mais que recordar a vivência do eu, enquanto apenas espectador.

Para Gagnebin, Walter Benjamin apresenta uma concepção do sujeito que, seguindo a herança de Proust e Freud, não o limita à afirmação da consciência em si, mas o expõe às dimensões involuntárias, como diria Proust, inconscientes, como diria Freud, da vida psíquica, em particular da vida da lembrança e, inseparavelmente, da vida do esquecimento.

Os conceitos de memória, história, experiência são a base do pensamento benjaminiano. Em “Armários”, ao falar de aspectos tão pessoais de sua casa e de seus hábitos, não há como dissociarmos o fragmento abaixo escolhido, da perspectiva histórica de Benjamin frente ao mundo:

⁷³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin. História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.76.

Tudo o que era guardado a chave permanecia novo por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho⁷⁴.

É preciso ser agente na história e para a História. A retomada do passado surge como iluminação para a vivência no presente. Como observa Gagnebin, a beleza das imagens em Benjamin não nasce da nostalgia do adulto ou da transfiguração, tão comum, da infância. O filósofo não idealiza em nenhum momento o passado. Isso é constatado no prefácio de *Infância em Berlim*:

Porque as imagens da infância, muitas vezes, nos fazem correr este risco sentimental, justamente por isso elas também produzem uma vacina eficaz. Sua beleza não surge da saudade, mas da lucidez, do “discernimento” que compreende “a impossibilidade não contingente e autobiográfica, mas sim necessária e social, da volta do passado.”⁷⁵

Sobre esse comentário de Benjamin, Gagnebin afirma:

Ao ler estas declarações tão firmes — declarações que, podemos notá-lo rapidamente, não confirmam o chavão de um Benjamin supremamente melancólico — poderíamos quase temer ler lembranças de infância realistas e sociologizantes. Os leitores da “Infância Berlimense” sabem que, felizmente, não é nada disso. (p.81).

As descobertas da percepção infantil passariam por uma tríplice mediação: primeiramente a mediação do tempo, ou seja do jogo recíproco entre o olhar repleto de expectativas da criança e o olhar posterior do adulto, que sabe da concretização ou da falência dessas expectativas. Em seguida viria a mediação do espaço, pois é o escritor exilado que escreve sobre sua terra natal, sabendo que nunca mais retornará, e, se acontecer, não será como antes. Por último, há a mediação singular à percepção infantil, que aos olhos do adulto é ingênua, incompleta e canhestra. Mas essa “incompetência” infantil revela caminhos que os adultos não podem e nem querem ouvir.

Julia Kristeva, em seu estudo “Vida e morte da palavra”, afirma que a criança mediante a experiência da separação sem resolução, dos choques inevitáveis ou ainda diante da perseguição sem saída, ao contrário do animal,

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, II) ed. cit. p. 124.

⁷⁵ Apud. GAGNEBIN. Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Op.cit. p. 81.

pode encontrar uma solução de luta ou de fuga na representação psíquica e na linguagem. Não estaria aí uma possível associação com a forte referência à infância nas obras de Benjamin e Clarice? Sobre a condição da criança, Kristeva comenta:

Ela imagina, pensa, fala a luta ou a fuga assim como toda uma gama intermediária, o que pode evitar que se feche na inação ou que se faça de morta, ferida por frustrações ou danos irreparáveis. Entretanto, para que essa solução não-depressiva para o dilema melancólico *fugir-combater: fazer-se de morto* (*flight/fight, learned helplessness*) seja elaborável, é preciso que a criança tenha uma *sólida implicação* no código simbólico e imaginário, que, somente nestas condições, torna-se estimulação e reforço. Então, ela inicia respostas para uma certa ação, ela também implicitamente simbólica, informada pela linguagem ou na ação somente da linguagem. Se, pelo contrário, a dimensão simbólica se revela insuficiente, o sujeito encontra-se de novo na situação sem saída da confusão, que desemboca na inação e na morte.⁷⁶

Em *Infância em Berlim* percebemos a resistência de um menino que observa o mundo, ora temendo-o, ora descortinando sua realidade. Na elaboração de uma narrativa que retoma essa vivência infantil vamos encontrar um homem em reflexão acerca dessa experiência em diálogo com o presente, e mais ainda, em diálogo com a existência de um modo geral. Esse diálogo alcança níveis de percepções sobre a condição humana em busca de um sentido para a vida. Seja a do homem que escreve ou a do leitor que se identifica com os relatos. Como afirma Kristeva, todas as ciências da linguagem hoje concordam em reconhecer que o discurso é diálogo, e que o seu ordenamento, tanto rítmico, quanto o de entonação ou o sintático, necessita de dois interlocutores para se realizar. Mas para a teórica é preciso acrescentar a essa condição o fato de que as seqüências verbais só emergem para substituir um objeto originário, mais ou menos interativo, por uma transposição, que de modo retroativo daria forma e sentido para a visão da Coisa imaginária:

Este movimento decisivo de *transposição* compreende duas vertentes: o luto realizado do objeto (e na sua sombra, o luto da Coisa arcaica), bem como a adesão do indivíduo a um registro de signos (significante, precisamente, pela ausência do objeto), somente desta forma suscetível de se ordenar em séries.

⁷⁶ KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 42.

O testemunho disso é dado pelo aprendizado da linguagem feita pela criança, ser errante intrépido, que deixa o seu leito para reencontrar sua mãe no reino das representações. O deprimido é uma outra testemunha disso, às avessas, quando renuncia a significar e imerge no silêncio da dor ou no espasmo das lágrimas que comemoram os recontros com a Coisa. (p. 45).

Jeanne Marie Gagnebin se aproxima desses comentários de Kristeva quando afirma que as lembranças que constituem *Infância em Berlim* não são anedotas de um menino sensível, judeu e berlinense. O que faz com que esses escritos tenham uma força extraordinária é que são também imagens políticas, e intrinsecamente, imagens do inconsciente:

Lembranças, portanto, que ultrapassam a particularidade do menino que se tornou homem, lembranças que se lhe impuseram quando compreendeu que só podia realmente escrever sobre sua infância quando tivesse abandonado as encenações projetadas pelo “eu”, para se consagrar às descrições de um teatro cujo desenrolar não controla.⁷⁷

De modo contrário a Proust, a lembrança do passado para Walter Benjamin, segundo Gagnebin, não mede a distância entre a imagem ideal e a realidade decepcionante, uma distância que somente caberia à obra de arte abolir. Na escrita de Benjamin “a lembrança do passado desperta no presente o eco para o futuro perdido, que a ação política no presente deve dar conta” (p. 89). O passado já se foi, não há como reconstituí-lo “fora do tempo”, mas ele não permanece definitivamente estanque, curvado para si. Depende do presente penetrar na sua opacidade para retomar o fio de uma história que se havia exaurido.

Essa definição de Gagnebin, que tem como referência direta os escritos de Walter Benjamin sobre a infância, pode ser associada à narrativa de Clarice Lispector. De modo direto, ou no comportamento de alguns de seus mais notórios personagens, há sempre a recorrência ao passado. Mas nunca de modo jubiloso, mesmo nas suas crônicas sobre a infância não vamos encontrar um caráter de idealização. O que existe é uma procura de respostas, e é nesse aspecto que *Infância em Berlim* pode ser aproximado dos escritos da autora brasileira. A busca de um sentido para a existência, a tentativa de compreender

⁷⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 83.

o que somos com base em um passado que nunca vai nos abandonar, mas pode servir de instrumento para direcionar a nossa vivência, assim como os rumos da própria História.

A experiência individual sempre irá possuir um caráter coletivo. Há reflexos de outras vidas nelas, de frustrações e expectativas. Narrativas como as de Benjamin e de Clarice revelam que a retomada da infância seria, portanto, uma possibilidade de salvação. Salvação da vivência sufocante da modernidade e das neuroses despertadas ou reprimidas pelas instâncias sociais, mas acima de tudo um retorno ao mundo primitivo, das sensações e das primeiras descobertas, que só podem ser constituídas pelas lembranças e ativadas por uma expectativa de mais esperança para o futuro.

2.2. Retratos de criança

Nas crônicas que Clarice publicou no Jornal do Brasil, de 1967 a 1973, muitas vezes a temática da infância esteve presente. Recordações do período em que viveu no Recife, sua relação com os filhos, com outras crianças, e uma sensibilidade muito arguta para comentar aspectos mais autênticos da representação do homem nas artes, relacionando-os com a percepção ainda não amestrada da criança, resultaram em textos tão expressivos como seus contos e romances.

A narração desses episódios explora a linguagem infantil de maneira que não pareça artificializada, assim como revela a essência perceptiva do homem em processo de formação, com o despertar dos questionamentos, reflexões e angústias. Em sua maioria são relatos curtos, mas de extrema complexidade.

A natureza infantil, que se expressa irrefletidamente, está reproduzida em “As crianças chatas”. A fragilidade absoluta da criança é minadouro para o ódio incapaz de se transformar em alguma resolução por parte de quem escreve. Chama a atenção a capacidade de reproduzir uma atmosfera de tensão lenta e massacrante, em que a miséria parece ser condenação perpétua.

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? — pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho de resignação. E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta.⁷⁸

Em outra perspectiva de estado de dependência e fragilidade da vida, nos deparamos com um texto muito curto, mas pungente: “Reconhecendo o amor”. Diante da presença inocente do filho, temos a fala de um mãe anônima, em um misto de simplicidade e rudeza de poucas palavras surge uma complexa síntese da vida: somente bastava “não querer”, mas já era tarde, e, no sorriso do pequeno, estava à espera toda uma vida que não saberemos, jamais, no que resultou:

Este aqui, disse ela apontando para o filho menor com um sorriso de carinho, eu só tive porque descobri tarde demais e já não havia mais jeito de tirar fora. O menino abaixou os olhos e sorriu com modéstia.⁷⁹

No caminho contrário a essa banalização da vida, “Dia da mães” revela a luta incansável de uma mulher para se tornar mãe. A história da bailarina pertinaz e delicada faz com que seja vista por Clarice como uma mãe em estado latente buscando essa realização impossível. A pequena mulher, que tanto deseja ter uma criança em seus braços, tem a vontade limitada devido a condições físicas porque, ironicamente, possui o sistema reprodutor feminino infantilizado:

[...] O médico disse que de novo eu poderia perder. Mas, mesmo que numa segunda gravidez eu perca, não desisto: ficarei grávida muitas vezes e aceito a possibilidade de perder. Até que um dia, lá para um dia, eu com muito cuidado conserve ele em mim nove meses, dando até então muita coisa boa para ele ir bebendo e comendo através de meu sangue que vou enriquecer. Até que ele nasça. E será uma vitória nossa, minha e dele. Porque eu sei: é mesmo difícil nascer.⁸⁰

⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 23.

⁷⁹ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 102.

⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op. cit. p.416.

Em “O arranjo” vamos ter a história de uma moça maltratada desde criança por uma família que “por princípio não usava violência”, mas a chamavam constantemente de “débil mental” e não suportavam mais distribuir os filhos que a miserável criatura colocava no mundo como gatos. É muito impressionante a atmosfera sinistra e desumana da casa, na qual as crianças assimilam através dos adultos e participam da judiação incessante à empregada que “não era escrava”, e que, à espera do próximo filho, “de um negro sujo”, vai seguindo seu calvário domiciliar.

Às vezes, quando ela passava com a bandeja na mão, olhavam-na com curiosidade e diziam em tom velado por causa dos netos presentes: “logo um negro sujo”. Um dia pareceu compreender melhor e disse muito alto: “mas foram só três vezes!” As crianças exultaram felizes, o pai, a mãe e os avós caíram em cólera pela pouca vergonha, expulsaram-na da sala — ainda por cima tropeçou no tapete e caiu sobre a bandeja [...] Dois anos depois encontrei-a na rua e ela me disse com modéstia e recato que vivia com um português [...] Ele afinal apareceu na curva da esquina: velho, e era por isso que ela não estava grávida, gordo, trôpego. “Ele é muito bom para mim”, disse, como se explicasse tudo. Ele se manteve a curta distância, ouviu a frase, e abaixou os olhos, escondendo nunca se saberá o quê.⁸¹

Esse ambiente pernicioso, em que crianças reproduzem o comportamento hostil dos adultos, descrito em “O arranjo”, pode ser relacionando com o conto “A casa de bonecas”⁸² de Katherine Mansfield, a escritora de um dos primeiros livros da vida de Clarice. Nele, as irmãs Kelveys, Lil e Else, filhas de uma lavadeira, sofrem na pele humilhações e constrangimentos em todas as esferas de convivência na pequena cidade. É impressionante a maneira realista com que Mansfield elabora os diálogos e o comportamento das meninas que agridem as duas irmãs, assim como a passividade das duas crianças diante de tantas ofensas, revelando um círculo vicioso de “linha traçada”, como diz a narrativa, sobre classes sociais, intolerância e preconceitos.

“As caridades odiosas” trata das contradições de sentimentos e ações de uma maneira aflitiva. A personagem, provavelmente a própria Clarice, é pega de surpresa tendo seu vestido tocado pela mão de um menino, que pede

⁸¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.117.

⁸² MANSFIELD, Katherine. *Contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

um doce. Essa situação, que seria trivial no cotidiano dos grandes centros, adquire um caráter punitivo e de reflexão. E, mal tendo tempo de se recuperar da reação antagônica que tal pedido provocara, já se vê inserida em outra situação de adversidade com mais um pedido de ajuda, dessa vez para pagar um aluguel atrasado.

Sua incapacidade de ser alheia as duas situações de miséria não provoca regozijo à alma. Não há o sentimento de caridade a ser recompensado por Deus. O que existe é a perplexidade diante da vida destituída de sentido, onde os que estão ao redor seguem adiante, fingindo que nada acontece.

O pedido da criança carrega em si a violência da desventura daquele que se inicia diante do futuro incerto, e o da mulher revela, pela tensão do diálogo no ônibus, um meio de vida, um rogo “ciente dos caminhos da desconfiança”.

Sem olhar para os lados, por pudor talvez, sem querer espiar as mesas da confeitaria [...] Fui ao balcão e disse com uma dureza que só Deus sabe explicar: um doce para o menino.

De que eu tinha medo? Eu não olhava a criança, queria que a cena, humilhante para mim, terminasse logo.

Que outro doce você quer?

Este, que mexendo as mãos e a boca ainda esperava com ansiedade pelo primeiro, interrompeu-se, olhou-me um instante e disse com delicadeza insurpotável, mostrando os dentes: não precisa de outro não. Ele poupava minha bondade.

— Precisa sim, cortei eu ofegante, empurrando-o para frente. O menino hesitou e disse: aquele amarelo de ovo. Recebeu um doce em cada mão, levantando as duas acima da cabeça, com medo talvez de apertá-los. Mesmo os doces estavam tão acima do menino escuro. E foi sem olhar para mim que ele, mais do que foi embora, fugiu [...] ⁸³

Depois do episódio na sorveteria, vai embora atordoada, e esquecendo de pegar um táxi, acaba tomando um ônibus, onde conhece a mãe de um menino que estava vestido com uma roupa doada de menina. Contando suas agruras, essa mãe a faz dar-lhe o dinheiro que faltava para o aluguel. E depois de agradecer de modo mecânico, não lhe dirige mais a palavra e nem deixa mais a criança brincar com ela. Vale ressaltar que em vários momentos do texto a narradora se apresenta de modo áspero e com atitudes e

⁸³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op.cit. p. 250.

sentimentos contraditórios que não a glorificam como exemplo a ser seguido. Trata com certa rudeza o menino da sorveteria, depois olha para a mulher do ônibus achando-a velha e suja. Não temos aqui alguém que conta uma história vivida em busca de reconhecimento pelas boas ações praticadas. Não existe uma aura de sublimação cristã. De maneira cortante e seca, não há redenção.

Ela era mais digna do que eu havia pensado: conseguido o dinheiro, nada mais quis me contar. E nem eu pude mais fazer festas ao menino vestido de menina. Pois qualquer agrado seria agora de meu direito: eu o havia pago de antemão [...]

Então uma ponta de raiva nasceu entre nós duas. Só o pequeno ser híbrido, radiante, e enchia a tarde com o seu suave martelar: “dá, dá, dá.” (p.251)

“Dia da mãe inventada” é outra dura crônica que trata do desamparo de crianças. Em visita a um orfanato, Clarice nos fala sobre a inocência e expectativa constante dos pequenos à espera do aparecimento de suas mães. Num texto que é estruturado em partes como: localização, número de crianças, cronologia, fundador, finalidade, personagem, fato, consequência, conclusão e fim. Tudo nos lembra uma espécie de relatório/fichamento e vamos tendo o histórico da casa que cuida dos menores abandonados. A maneira esquemática como é escrito revela o que essas crianças representam para o estado: apenas mais números. O que há de mais suave nele é a figura da irmã Isabel, sempre em estado de tensão por ter que inventar nomes e inúmeros motivos para justificar a ausência das mães que nunca vêm visitar ou buscar os filhos.

Conclusão — chama, uma por uma, as crianças que não têm filiação e informa: o nome de sua mãe é Maria ou Ana ou Sofia, etc. Alegria das crianças: agora todas têm mães, embora que ausentes, mas cada criança, tornada alegre, se conforma que a mãe não venha visitá-la: é que Irmã Isabel sempre dá um motivo, explicando a falta de presença da mãe. Mãe inventada. Falsa. Imaginária. No papel apenas, porém viva, quente, cheia de amor. Fim — tendo dito, considero por hoje encerrada a minha seção.⁸⁴

Essa crônica é baseada em uma reportagem feita por Clarice para a revista *Vamos Lêr*, publicada em 8 de julho de 1941, intitulada “Uma visita à

⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op.cit. p.344.

casa dos expostos”. O lugar era a Fundação Romão de Matos Duarte, que abrigava crianças abandonadas. A matéria é dividida em nove partes e em cada uma delas vai sendo apresentado como as crianças são recebidas e educadas nesse espaço.

As crianças são descritas como tímidas e recolhidas, assistem às aulas nesse espaço, uma parte mímina recebe visitas, ou são adotadas. Poucas conseguem sair de lá e para se casar e terem suas próprias famílias. E um dos aspectos que chama bastante atenção é quando Clarice observa que alguns deles bordam enxovais para noivas e bebês. Por ironia, eles que foram abandonados, tecem a matéria que representa a felicidade futura para outros.

No mesmo caminho dessas infâncias tão mal acolhidas está a da protagonista de *A hora da estrela*. O relato de Rodrigo S.M. a respeito de Macabéa descreve os maltratos constantes que ela sofreu nesse período, e que parecem ser o vaticínio de toda sua vida.

Órfã de pai e mãe desde os dois anos de idade vai para Maceió morar com um tia que lhe castigava e agredia fisicamente. Nesse ambiente hostil, se inicia sua anulação como ser humano. A tia beata e sádica, “que não casara por nojo”, já começava a tomar precauções, através de cascudos incessantes na menina, para que esta não se tornasse uma “daquelas moças das ruas de Maceió”.

Quando era pequena tivera vontade intensa de criar um bicho. Mas a tia achava que ter um bicho era mais uma boca para comer. Então a menina inventou que só lhe cabia criar pulgas pois não merecia o amor de um cão. Do contacto com a tia ficara-lhe a cabeça baixa. Mas a sua beatice não lhe pegara: morta a tia, ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas.⁸⁵

Da infância de Macabéa só vai lhe restar a expressão irrefletida de seus pensamentos em partes significativas do enredo, assim como a intensa imaginação, a capacidade imensurável do sonho, que, ao invés de proporcionar alegrias, tragicamente, a levará para a morte.

“Sou uma pergunta” nos traz à memória indagações e brincadeiras de infância. Em uma seqüência ininterrupta de interrogações, que ora mistura puerilidade, ora apresenta questionamentos mais complexos, temos a marca

⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 29.

de uma escrita que não nos oferece sossego. Sua forma singular de perceber e retratar o mundo, seja nos contos, nas crônicas ou nos romances revela uma natureza próxima à natureza infantil. Como uma criança excessivamente inquieta, num estágio de exaltação mental incontrolável e que jamais adormece. Não há paz na escrita de Clarice Lispector.

Quem fez a primeira pergunta? Quem fez o mundo? Se foi Deus, quem fez Deus? Por que há o som? Por que há o infinito? Por que faço perguntas? Por que não há respostas? Por que há a galinha? Por que há o dinheiro? Por que existe câncer? Por que o judeu é raça eleita? Por que Cristo era judeu? Por que a máquina está ficando tão importante? ⁸⁶

Essa escrita hiperativa, de questionamento, como uma criança em estado de observação ininterrupta, está presente na essência de sua escrita. A nossa percepção é desviada do caminho mais óbvio. Tudo é motivo para ser falado. Em textos como “Profissões anti-heróicas” e “Mensagem de amor não é lugar comum”, que estão no volume *Visão do esplendor*⁸⁷, é possível constatar essa natureza em moto-contínuo, sempre estabelecendo comparações, e enfatizando palavras que se repetem para provocar sonoridade ao texto. No primeiro, ela descreve os trabalhos que não gostaria de fazer, no segundo, relata os motivos que a fazem detestar o dia de segunda-feira, mas aí acontece o inesperado apaziguador.

São profissões que não quero ter. Não porque eu seja heróica mas porque cheiram a mofo, são chochas, minguadas.

Por exemplo, o endireitador de bonecas: médico de bonecas que conserta braço e olho de boneca. E o que solda painéis e chaleiras? Deixo as minhas com buraco [...] Não quero ser agente funerário nem coveiro: é horrível. E quanto ao ascensorista, seu ideal é ter um banco para se sentar: ninguém lhe diz obrigado. Eu uma vez disse e ele se assustou [...] Dei uma vez a ele uma estrela-do-mar. Ele aceitou contente, o corcunda de Notre-Dame.

[...] Quero alegria! Quanto ao homem do realejo, que vende pirulitos, quero sim: é a alegria das crianças.

Quero vida, vida, vida!

Seu Sardinha, vem! vem! vem! Minha máquina Olímpia está parada! Vem, a máquina te espera, gorducho feliz! [...] (p.55)

⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 343

⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

Eu não gosto de segunda-feira. Segunda-feira é até dia de se ir ao dentista, de tão chato que é. De noite vai melhorando e entra-se com esperança na terça-feira.

Mas o que aconteceu foi numa segunda-feira.

[...] O dia intolerável prosseguiu.

Mas de tardinha fui ver um amigo, o que já era bom. E no elevador do edifício aconteceu.

Sabem o que foi? Foi uma jovem mãe tendo no colo uma criança gordinha e sadia de uns três a quatro meses. E essa criança linda me olhou fixamente e então... então me deu um grande e delicado sorriso.

Eu fiquei boba [...]

Eu vos desejo sinceramente um sorriso de criança. (p.59)

Em oposição, numa busca de fugir das inquietações, encontramos o singelo, mas não menos tenso, pedido por proteção em “Como adormecer”, que está no volume *A descoberta do mundo*. O texto lembra o significado do sono profundo para Bachelard. O encontro com o nada, com o abismo que existe em nossa existência, e que não deve ser aclarado pelos significados sociais tão importantes para a psicanálise tradicional que busca interpretar os sonhos.

Em noites de insônia inventei um modo de adormecer infantil em que eu me falo baixo e muitas vezes dá certo. É um pouco assim, se me lembro: “Retrogredi: sou uma criança pequena. Eu me deito e todos dormem comigo. Nada de mau pode acontecer. Tudo é bom e suave. A alma é eterna. Nunca ninguém morrer. Sou uma criança: não tenho deveres, só direitos. O prazer de estar viva é o de adormecer.”⁸⁸

“Dois meninos” traz a reprodução de um engraçado diálogo infantil, provavelmente entre os filhos de Clarice, em que uma desajeitada sabedoria está à procura de verdades absolutas:

— Mas agora vamos brincar de outra coisa. Quero saber se o senhor é inteligente. Este quadro é concreto ou abstrato?

— Abstrato

— Pois o senhor é burro. É concreto: fui eu que pintei, e pintei nele meus sentimentos e meus sentimentos são concretos.

— É, mas você não é todo concreto.

— Eu sou um gênio e acho que tudo é concreto.

— Ah, eu não sabia que o senhor é um pintor famoso.

⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 403.

— Sou, meu nome é Bergman. Maurício Bergman, sou sueco e sou um gênio. Nota-se pela minha fisionomia, olhe: eu sofro! Agora quero saber se o senhor entende de pintura. Aquele quadro é concreto?

— Acho que talvez. Fantasma é concreto?

— Qual? O de lençóis?

— Não, o que existe.

— Bem... Bem, seria supostamente concreto

— Mãe é concreto ou abstrato?

— Concreto, é claro, que burrice.

— No quarto ao lado a mãe parou de coser, ficou com as mãos imóveis no colo, inclinando um coração que este batia todo concreto. (p.432)

É importante destacar a presença significativa de episódios vivenciados por Clarice com seus filhos, e que são expostos em algumas crônicas. A percepção apurada dos sentidos da criança que se manifestam de maneira espontânea diante das descobertas do mundo, o início das argumentações e dúvidas diante dos outros, as frustrações e alegrias que começam a ser calcinadas no movimento incessante do aprendizado da vida foram descritas sem ornamentos. Os textos são sempre límpidos e diretos, sem desvios do que se quer contar.

Em “O caso da caneta de ouro” ela é presenteada com esse caro objeto, que é logo cobiçado pelo filho mais novo. Depois de uma conversa, é prometido que a caneta ficará guardada e será dele quando tiver concluído o ginásio. Mas, no outro dia, Clarice, por não ter encontrado outro lápis de modo rápido para anotar um recado, usa a dita caneta, e é pega em flagrante pelo filho, herdeiro do bem valioso. Promete então não mais usá-la, e aí começa o conflito. Por que o outro filho não havia manifestado o mínimo interesse? Como ela mesma diz na crônica, o caso é que havia apenas uma caneta de ouro e dois filhos pequenos.

“Eu nem sabia que você tinha uma caneta de ouro” [...] “Mas se você soubesse que eu tinha ganhado a caneta, pediria para você?” “Não” “Por quê?” “Porque é muito cara” “E você então não merece uma coisa cara?” “Você já teve outras coisas caras e eu não pedi.” “Por que?” “Se não você fica sem nenhuma” “Eu não me incomodo”

Ficamos em silêncio, num impasse total.

Afinal ele quis resolver de uma vez o assunto e disse: “Para mim não faz diferença. Contanto que a caneta escreva, qualquer uma serve.”

A resposta era válida, inclusive para mim. [...] De repente, descobri. Pouco estava importando a caneta de ouro. O que importava é que um filho pedia e outro não pedia. Retomei a conversa: “Vem cá, por que é que você não me pede coisas?”

A resposta foi pronta e contundente: “Eu já pedi muitas e você não me deu nada.”

A acusação era tão dura que fiquei estarrecida. Inclusive não era verdade... Mas, exatamente por não ser verdade, é que se tornava mais grave. Ele tinha uma queixa tão profunda que a transformara nessa inverdade.

“O que é que você pediu e eu não dei?” “Quando eu era pequeno eu pedi uma câmara, quer dizer, um desses tipos de pneus que servem de bóia para eu ir à praia.” “E eu não dei?” “Não” “Você quer que eu dê agora?” “Não, agora não preciso mais.” “Que pena que eu não tenha dado.”

Ele teve piedade de mim: “Mas você não se lembra. Não deu porque disse que era perigoso, que fica boiando nas ondas as ondas levavam para longe no mar, e eu era muito pequeno, não sabia nadar.” “Você sabe então que eu não queria arriscar a te perder no mar.” “Sei.” Mas ficara a mágoa.

A caneta de ouro nos levava longe. Achei melhor parar. E por aí ficamos. Nem sempre esmiuçar demais dá certo. (p.55)

Expor as suas fragilidades e a aprendizagem de ser mãe, não parece ter sido problema para a autora, como se vê em “Lição de filho”. É o ser humano vulnerável às condições incertas da existência que encontraremos nos textos que narram fatos tão particulares, e que ao mesmo tempo revelam uma complexa manifestação desses movimentos internos do ambiente familiar em sua escrita.

Recebi uma lição de um de meus filhos, antes dele fazer 14 anos. Havia me telefonado avisando que uma moça que eu conhecia ia tocar na televisão, transmitido pelo ministério da educação. Liguei a televisão, mas em grande dúvida. Eu conhecera essa moça pessoalmente e ela era excessivamente suave, com voz de criança, e de um feminino-infantil. E eu me perguntava; terá ela força no piano? [...]Tocaria ela piano?

Começou, e, Deus, ela possuía a força. Seu rosto era um outro, irreconhecível. De surpresa de descobrir uma alma insuspeita, fiquei com os olhos cheios de água, na verdade eu chorava. Percebi que meu filho, quase uma criança, notara: expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante. E ele:

— Você não sabe diferenciar emoção de nervosismo? você está tendo uma emoção.

Entendi, aceitei, e disse-lhe:

— Não vou tomar nenhum calmante.

E vivi o que era para ser vivido. (p.138)

Em continuidade a esse aspecto “Lembrança de filho pequeno” revela uma apreensão dos sentidos e das contrações involuntárias na face da criança, de maneira divertida e ao mesmo tempo comovente. A mãe que vive a situação, à primeira vista corriqueira, também a enxerga como espectadora, para torná-la ainda mais intensa. Diante do filho em formação, e de sua essência que não é facilmente acessível, o texto se caracteriza pela linguagem

objetiva, sem diminutivos para falar sobre o menino. Subverte desse modo, um modelo de expressão baseado em tenuidades. É com certa rudeza que ele expressa a beleza da maternidade.

Mas que sentir de filho? Se de algum modo fico toda sem um único sentimento reconhecível. Que sentir? Vejo sua cara queimada de sol, cara inteiramente inconsciente da expressão que tem, toda concentrada que está como um bicho bonito, delicado e feroz — nas lambidas de seu sorvete.

[...] Como mãe, não tenho finura. Sou grossa e silenciosa. Olho com a rudeza de meu silêncio, com meu olho vazio aquela cara que também é rude, filho meu. Não sinto nada porque isso deve ser amor pesado e indivisível.

Estou ali, e vejo: o rosto do menino tornou-se por um instante ávido — é que deve ter encontrado algum pedaço de sorvete com mais chocolate que o resto, e a língua esperta captou. Ninguém diria que sou magra: estou gorda, pesada, grande, com as mãos calejadas não por mim mas pelos meus ancestrais. Sou uma desconfiada que está em trégua. O filho come agora a casca do sorvete. Sou uma imigrante que se enraizou em terra nova. Meu olho é vazio, áspero, olha bem. E vê: um filho de cara concentrada que come. (p.139)

Observada pelos filhos vai sendo descoberta como mais do que provedora. É a “Mãe-gentil” que comenta sobre oferecer um mundo de maravilhas: o das palavras. Para os pequenos, mãe e livros se misturam como uma só substância. Clarice fala da alegria simples de poder indicar aos filhos a leitura de grandes escritores e ver, aos poucos, os meninos tornarem-se homens.

Por um tempo atrás meus filhos andaram me descobrindo. Quero dizer como pessoa [...] Quando eu ia escovar os cabelos no espelho do banheiro, eles me seguiam para continuar a conversa. Um deles desconfiou do que estava acontecendo e perguntou-me com franqueza: você não estará se fazendo de interessante para nós? Respondi que não, que eles é que estavam interessados em mim. Faziam-me perguntas, respondia o que podia. Um deles um dia desses me pediu: me dê o nome de alguns escritores profundos que eu queria ler. Ah, então ele já estava sentindo necessidade? Fiquei contente, e mais contente ainda de lhe dar nomes de escritores profundos brasileiros. Ele andou lendo uns contos de Tchecov e gostou. O livro era *Contos da velha Rússia*, que recomendo aos leitores. É livro de bolso. (p.143)

A rotina com os filhos traz experiências inusitadas, momentos de singeleza, mas também de conflitos, como se vê em “Liberdade”. Um acontecimento banal vindo da percepção de um deles sobre a aparência da mãe se distende para os atritos que nos aguardam na dinâmica social:

Houve um diálogo difícil. Aparentemente não quer dizer muito, mas diz demais.

— Mamãe, tire esse cabelo da testa.

— É um pouco da franja ainda.

— Mas você fica feia assim.

— Tenho o direito de ser feia.

— Não tem!

— Tenho!

— Eu disse que não tem!

E assim foi que se formou o clima de briga. O motivo não era fútil, era sério: uma pessoa, meu filho no caso, estava-me cortando a liberdade. E eu não suportei, nem vindo de filho. Senti vontade de cortar uma franja bem espessa, bem cobrindo a testa toda. Tive vontade de ir para meu quarto, de trancar a porta a chave, e de ser eu mesma, por mais feia que fosse. Não, não “por mais feia que fosse”: eu queria ser feia, isso representava o meu direito total à liberdade. Ao mesmo tempo eu sabia que meu filho tinha os direitos dele: o de não ter uma mãe feia, por exemplo. Era o choque de duas pessoas reivindicando — o que, afinal? Só Deus sabe, e fiquemos por aqui mesmo. (p.187)

Deslumbramento melancólico com a delicadeza da natureza e o olhar em construção da criança é o que vamos encontrar em “Uma esperança”. A crônica adquire um caráter de fábula e o bicho se transforma no sentimento abstrato e ao mesmo tempo concreto de realização daquilo que se deseja. O inseto feioso acende a beleza da inocência daqueles que se iniciam na vida em contraste com quem luta para continuar acreditando nas possibilidades.

— Uma esperança! e na parede bem em cima da sua cadeira! — Emoção dele também que unia em uma só as duas esperanças, já tem idade para isso [...]

— Ela quase não tem corpo — queixei-me.

— Ela só tem alma — explicou meu filho e, como filhos são uma surpresa para nós, descobri com surpresa que ele falava das duas esperanças [...]

[...] Foi então que farejando o mundo que é comível, saiu de trás de um quadro uma aranha. Não uma aranha, mas me parecia a aranha. Andando pela sua teia invisível, parecia transladar-se maciamente no ar. Ela queria a esperança. Mas nós também queríamos e, oh! Deus, queríamos menos que comê-la. Meu filho foi buscar a vassoura. Eu disse francamente, confusa, sem saber se chegaria infelizmente a hora certa de perder a esperança:

— É que não se mata aranha, me disseram que traz sorte...

— Mas ela vai esmigalhar a esperança! — respondeu o menino com ferocidade.

[...] O menino, morta a aranha, fez um trocadilho com o inseto e a nossa esperança. Meu outro filho, que estava vendo televisão, ouviu e riu de prazer. Não havia dúvida: a esperança pousara em casa, alma e corpo. (p.192)

2.3. Céu em cima, céu embaixo, céu de lado...

A convivência com os filhos muitas vezes relatada em suas crônicas e também cuidadosamente anotada em um caderno, no período em que viveu nos Estados Unidos, nos oferece uma leitura muito divertida e comovente da espontaneidade que a criança tem ao se expressar. A fala, particular dos filhos de Clarice Lispector, alcança uma amplitude, através da sua capacidade de escrita em retratar essa natureza em construção, que transcende o universo familiar específico. A maneira despretensiosa, sem intuitos pedagógicos, em que momentos dessa convivência são apresentados, torna-se poética não somente pela reprodução do instante que foi vivido, mas pela capacidade de conservar o espírito infantil através das palavras.

Para José Paulo Paes⁸⁹, quando Baudelaire fala sobre sensibilidade em “O pintor da vida moderna”, há dois eixos semânticos que se cruzam nessa concepção: o fato de perceber o mundo exterior pelos sentidos e o da emoção agradável ou penosa suscitada por algumas percepções. A escrita de Clarice é a da intuição sensível, pois ela evidencia uma natureza ainda em construção, através do discurso da criança que é livre para nomear, sem se enclausurar nos códigos.

Como evidencia Paes, a criança durante o aprendizado da linguagem imita o “bricoleur”, ao utilizar as palavras com um à-vontade lúdico que o vasto repertório de expressões estereotípicas memorizadas pelo adulto já não lhe permite. Mas essa liberdade de expressão não é para o teórico sinônimo de limitação. Embora os enunciados das crianças possam parecer irracionais ao senso comum, eles têm um tipo sui-generis de lógica que se poderia chamar de circunstancial, ou melhor ainda de paralógica, pois a racionalidade se fecha ao pé da letra e entende que toda existência se conforma a uma única natureza; bichos, objetos, palavras, pessoas, tudo faz parte de um mesmo conjunto.

⁸⁹ PAES, José Paulo. Infância e Poesia. *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, São Paulo, 9/08/98.

Palavras, imagens, metáforas, não são para as crianças símbolos abstratos, mas duplos das coisas, tanto que a nomeação é suficiente para fazer as coisas existirem. Mas essa compreensão vai sendo esmaecida quando as crianças entram em contato com o mundo impregnado de idéias feitas, preconceitos morais e clichês de expressões inculcadas em casa e na escola, e nos dias de hoje essa natureza se automatiza mais precocemente pelos slogans publicitários subconscientemente absorvidos pela televisão.

A riqueza de imagens visuais, a profusão de rimas disparatadas, o inesperado. Todos esses elementos apontados por José Paulo Paes estão presentes em pequenos textos que Clarice registrou no período em que viveu em Washington:

- Mamãe, faça alguma coisa para eu não machucar o Paulo.
- Está bem: Ordeno que não o machuque e que me obedeça.
- Ah, não! Não é assim! Faça alguma coisa para eu não *querer* machucar o Paulo.⁹⁰

- Com quatro anos, andando na rua com grande cuidado não só para não pisar na lama, como para estar bem longe dela.
- Pedro, basta não pisar na lama! Pra quê esse cuidado?
 - Para não sujar minha sombra. (p.80)

- Mamãe, eu sei como fazer uma bola quadrada.
- Como?
- Você ouviu uma música e no seu cérebro [brain] (ele diz: braim) você faz uma bola quadrada.
- Que música?
- Impaciente, contendo a chateação.
- Qualquer – tipo – de - música! (p.80)

- Conversa com o pai. Estavam vendo um livro de répteis.
- O que é um réptil?

⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p.78 Todos os diálogos apresentados fazem parte deste livro, que foi organizado por Lícia Manzo e Teresa Montero.

- Um sapo, uma cobra.
- Papai, o cientista alguma vez chama o gato de gato? (p.82)

Quando fez seis anos, no Rio. Antes não tinha demonstrado nenhuma alegria pela festa que se estava preparando. Mas quando vestiu a roupa nova, disse muito sério:

- Estou tão contente que existe mim. (p.82)

A idéia que ele faz de “mãe” — estava me contando muito animado uma história:

- O menino estava lá porque estava caçando leões na África — e aí — e aí — e aí (com ar chateado) e aí a mãe dele chegou e disse pra ele: é hora de ir para a cama. (p.84)

Conversa com o pai.

- O Alasca tem um centro?
- Tem.
- O Canadá tem um centro?
- Tem, todo país tem um centro. Tudo tem um centro.
- Tudo tem um centro?
- Tem.
- Uma linha tem um centro? (p.86)

Pedro.

- A palavra palavra é “ex-possível”!
- Ex- possível?
- É, gosto mais de dizer ex-possível do que impossível! A palavra “palavra” é ex-possível porque significa palavra. (p.87)

“Futuro de uma delicadeza”⁹¹:

- Mamãe vi um filhotinho de furacão, mas tão filhotinho ainda, tão pequeno ainda, que só fazia mesmo era rodar bem de leve umas três folhinhas na esquina... (p.16)

⁹¹ LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Todos os textos citados nas próximas páginas pertencem a esse volume.

“Hora de marinheiro partir”:

— Você compreende, não é, mamãe, que eu não posso gostar de você a vida inteira. (p.30)

“Bandeira ao vento”:

— Fiz hoje na escola uma composição do Dia da Bandeira tão bonita, mas tão bonita... pois até usei palavras que eu não sei bem o que querem dizer. (p.31)

“A nossa natureza, meu bem”:

— É tão engraçado, mamãe, descobri que a natureza não é suja. Quer ver esta árvore? Está toda cheia de cascas e pedaços, e não é suja. Mas esse carro, só porque tem poeira, está sujo mesmo. (p.31)

“Glória a Deus nas alturas e...”:

— Eu ia fazer barulho no quarto, um pouco de propósito para ver se papai acordava, mas ele estava dormindo com tanta boa-vontade que fiquei sem coragem. (p.32)

“Conversa com filho”:

— Sabe, eu tinha vontade, mamãe, de experimentar às vezes ficar doido.

— Mas pra quê? (Eu sei, eu sei o que você vai dizer, sei porque em mim o meu bisavô deve ter dito o mesmo, eu sei que é através de quinze gerações que uma só pessoa se forma, e que essa pessoa futura me usou para me atravessar como a uma ponte e está usando meu filho e usará o filho de meu filho, assim como um pássaro pousando numa seta que vagarosamente avança.)

— Pra me libertar, assim eu ficava livre...

(Mas haverá a liberdade sem a prévia permissão da loucura. Nós ainda não podemos: somos apenas os gradativos passos dela, dessa pessoa que vem.) (p.39)

“Estilo”:

- Que é isso?
- É um requerimento.
- Você que escreveu? Deixa eu ler. “O abaixo assinado vem requerer a V. S^a... “Mamãe, puxa, você nunca escreveu tão grã-fino. (p.40)

“Crítica leve”:

- No livro de Pelé as coisas vão acontecendo, e depois acontecendo, e depois acontecendo. É diferente do seu, porque você fica só inventando. O seu é mais difícil de fazer, mas o dele é melhor. (p.73)

“Crítica pesada”:

- Vou fazer um conto imitando você. e vai ser na máquina também: menina mendiga.
Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurralada naquele canto, sem mais, nem menos. Pedia dinheiro com intimidez. Só lhe restava isso: meio biscoito e um retrato de sua mãe, que havia morrido há três dias. (p. 74)

“Aniversário”:

- Amanhã faço dez anos. Vou aproveitar bem este meu último dia de nove anos.
Pausa, tristeza:
— Mamãe, minha alma não tem dez anos.
— Quanto tem?
— Só uns oito.
— Não faz mal, é assim mesmo.
— Mas eu acho que se devia contar os anos pela alma. A gente dizia: aquele cara morreu com vinte anos de alma. E o cara tinha morrido mas era com setenta anos de corpo. (p. 93)

“Aniversário”:

- Começou a cantar, interrompeu-se e disse:
— Estou cantando em minha homenagem. Mas, mamãe, eu não aproveitei bem os meus dez anos de vida.
— Aproveitou muito bem.

— Não, não quero dizer aproveitar fazendo coisas, fazendo isso e fazendo aquilo. Quero dizer que não fui contente o suficiente. Que é? Você está triste?
 — Não. Vem cá para eu te beijar.
 — Viu? Eu não disse que você estava triste?! Viu quantas vezes você me beijou?! Quando uma pessoa beija tanto a outra é porque está triste. (p.93)

“Come, meu filho”:

— O mundo parece chato, mas eu sei que não é.
 —
 — Sabe por que parece chato? Porque, sempre que a gente olha, o céu está em cima, nunca está embaixo, nunca está de lado. Eu sei que o mundo é redondo porque disseram, mas só ia parecer redondo se a gente olhasse e às vezes o céu estivesse lá embaixo. Eu sei que é redondo, mas para mim é chato, mas Ronaldo só sabe que o mundo é redondo, para ele não parece chato.
 — ...
 — Porque eu estive em muitos países e vi que nos Estados Unidos o céu também é em cima, por isso o mundo parecia todo reto para mim. Mas Ronaldo nunca saiu do Brasil e pode pensar que só aqui é que o céu é lá em cima, que nos outros lugares é embaixo ou do lado, e ele pode pensar que o mundo só é chato no Brasil, que nos outros lugares que ele não viu vai redondando. Quando dizem para ele, é só acreditar, pra ele nada precisa parecer. Você prefere prato fundo ou prato chato?
 — Chat.... — raso, quer dizer.
 — Eu também. No fundo, parece que cabe mais, mas é só para o fundo, no chato cabe para os lados e a gente vê logo tudo o que tem. Pepino não parece unreal?
 — Irreal.
 — Por que você acha?
 — Se diz assim.
 — Não, por que é que você achou que pepino parece unreal? Eu também. A gente olha e vê um pouco do outro lado, é cheio de desenho bem igual, é frio na boca, faz barulho de um pouco de vidro quando se mastiga. Você não acha que pepino parece inventado?
 — Não fala tanto, come.
 — Mas você está olhando desse jeito para mim, mas não é para eu comer, é porque você está gostando muito de mim, adivinhei ou errei?
 — Adivinhou. Come, Paulinho.
 — Você só pensa nisso. Eu falei muito para você não pensar só em comida, mas você vai e não esquece. (p.71)

Em “Finalmente chegou o dia — AD ETERNITATEM”:

Um de meus filhos, quando era bem pequeno, dirigiu-se a mim assustado:

— Me disseram que a gente está no século XX, é verdade?
 — É sim, respondi olhando a sua carinha ansiosa.
 — Puxa, mamãe — exclamou espantado o menino — como nós estamos atrasados!!! (p.97)

Ainda com relação a esse aspecto de contemplação das formas do mundo e da busca pelas respostas, o texto “Daniela” reproduz o diálogo entre essa menina esperta de quatro anos de idade e sua madrinha, uma professora universitária:

— [...] O que é pensar? Por que se pensa? Mas por que não se pensa?
 Pausa.
 — Por que é preciso que se pense? Por que o Moacir Franco canta uma música assim: “Não, não posso parar, se eu paro eu penso, se eu penso eu chor...”
 A madrinha levou Daniela e mostrou-lhe uma estátua de “O pensador” e disse-lhe:
 — Daniela, aquele ali é o pensador.
 A menina olhou e nada falou. Bem mais tarde disse:
 — Pensador.... pensa-a-dor? então por que dizemos pensar-a-dor? bacana tudo isso!
 Passado algum tempo a madrinha resolveu fazer perguntas na esperança de receber respostas:
 — Daniela, o que é pensar?
 — Pensar é que nem aquele homem que você me mostrou.
 A madrinha insistiu: O que é pensar?
 — Bem, então pensar é fechar os olhos.
 Pela última vez a madrinha insistiu: Daniela, o que é pensar?
 E a resposta finalmente veio:
 — Bem, disse muito categoricamente, pensar é colocar um monte de coisas na cabeça, fazer mistério e dar a surpresa.⁹²

2.4. A flor da lembranças:

As recordações da sua infância no Recife resultaram em textos muito tocantes e que fazem aquele período de sua vida ser sempre lembrado com muito carinho, apesar das dificuldades econômicas, moradia precária, doença da mãe, do trabalho duro do pai, e do sacrifício da irmã mais velha por ter

⁹² LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 37.

acabado assumindo, desde muito cedo, a responsabilidade de cuidar da família.

Em *Clarice - Uma vida que conta*, Nádia Battella Gotlib relata de maneira pioneira a trajetória penosa da família de Clarice até a chegada ao Brasil. Os Rabin, Krimgold e Lispector, que, devido a situação crítica da Rússia tiveram de deixar o país em busca de uma vida melhor. Desde a tentativa de derrubada do czar na Primeira Revolução Russa (1904 -1906), passando pela Primeira Guerra Mundial (1914-1919) e pela Revolução Bolchevique (1917) milhares de judeus tentavam escapar dos graves distúrbios internos que assolavam o país.

No caso específico da Ucrânia, no ano de 1918, a situação era ainda mais grave, como diz Benjamin Moser⁹³, por enfrentar um conflito múltiplo: tinha sido ocupada pela Alemanha e dois grupos lutavam pela sua independência política do comando central bolchevique: o RADA (Governo Revolucionário Ucrâniano) e o Diretório (Movimento Nacional Ucrâniano), enquanto o exército vermelho invadia o território pelo norte e pelo leste. No meio desse conflito estavam milhares de pessoas presenciando os saques freqüentes às aldeias e cidades desprotegidas diante da situação política conturbada. Entre elas a família de Clarice: que ainda não tinha vindo ao mundo, mas que perceberia as conseqüências de tanto sofrimento ao ver na sua mãe, pai, irmãs e parentes mais próximos, que conseguiram chegar ao Brasil, as marcas da vivência desse período tão crítico.

Diante de tantas adversidades, Clarice é a figura mais amparada e protegida da família, e apesar do percurso sofrido e de extrema dificuldade de sua origem, revela ser uma criança feliz. Embora essa felicidade estivesse sempre alerta aos problemas que a circundavam. Em entrevista concedida no ano de 1976 a Affonso Romano de Sant'anna, Marina Colasanti e João Salgueiro para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Clarice comenta os momentos de sua infância no Recife. E ressalta as dificuldades financeiras que a família enfrentava:

Eu era muito pobre. Filha de imigrantes.

[...] Minha mãe era parálitica e eu morria de sentimento de culpa, porque pensava que tinha provocado isso quando nasci. Mas disseram que ela já era parálitica antes... Nós éramos bastante pobres. Eu perguntei um dia desses à

⁹³ MOSER, Benjamin. *Clarice*,. São Paulo: Cosac Naif, 2009. p. 42-43.

Elisa, que é a mais velha, se nós passamos fome e ela disse que quase [...] Olha, eu não tinha consciência. Eu era tão alegre que escondia de mim a dor de ver minha mãe assim.⁹⁴

Mas a própria fala de Clarice a contradiz, como não havia consciência da situação se existia a dor, resultante da sua percepção precoce diante de tanto sofrimento? Na próxima crônica a ser comentada, ela mesma analisa sua percepção que amadureceu antes do normal para tomar conhecimento do mundo e da natureza das pessoas.

“A descoberta do mundo” é um dos textos mais tocantes com relação à capacidade da autora em conseguir reproduzir as sensações dos primeiros anos de vida. O texto revela de maneira confessional e sem desvios a sua descoberta de onde viemos:

Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe de precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes. Continuo aliás atrasada em muitos terrenos. Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais [...] Até que um dia, já passados os treze anos, como se só então eu me sentisse madura para receber alguma realidade que me chocasse, contei a uma amiga íntima o meu segredo: que eu era ignorante e fingira de sabida. [...] Só que também ela era uma menina e não soube falar de um modo que não ferisse a minha sensibilidade de então. [...] O choque foi tão grande — e por uns meses traumatizante — que ali mesmo na esquina jurei alto que nunca iria me casar. Embora meses depois esquecesse o juramento e continuasse com meus pequenos namoros. [...] Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continuou intacto. Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza.⁹⁵

Em “O que eu queria ter sido” há o desabafo da mulher adulta que recorda o que moldou sua essência, e a constatação frustrada da impossibilidade de transformação do mundo pela ação imediata do trabalho com a palavra. Essa crônica nos remete à outra, já comentada no capítulo anterior, “Literatura e justiça”.

Um nome para o que sou, importa muito pouco. Importa o que eu gostaria de ser.

⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 138.

⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 113.

O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que o destino foi me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha? Em pequena, minha família por brincadeira chamava-me de “a protetora dos animais”. Porque bastava acusarem uma pessoa para eu imediatamente defendê-la.

E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas [...]

No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima.

É pouco, muito pouco. (p.149)

A capacidade incoercível da escrita e seus efeitos de sentidos diversos é comentada em ‘Explicação para quem talvez não entenda’. A figura de uma empregada doméstica, Maria Carlota, é a semente para uma análise crítica sobre os motivos que levaram Clarice a escrever, e sobre o valimento da palavra. Mais uma vez há o comentário dos motivos de seu nascimento, do contato precoce com a escrita, da percepção do mundo cheio de cores e do mais precioso para sua vida: a recepção e o acolhimento dos que liam sua obra.

Maria Carlota, é estranho, mas é verdade: não sei por que escrevo. Aos sete anos de idade comecei a escrevinhar, e também sem me perguntar por quê [...] E, Maria Carlota, talvez também seja para me salvar. E, depois, como caberiam dentro de uma alma fechada os livros que escrevi? Para dar aos outros. Fiquei contente, Maria Carlota, ao saber que eu também cabia na alma de alguns. Fui apresentada na rua a uma senhora, viúva de Mira y Lopes, que me disse: “meu marido já perto da morte me pedia seus livros”. Quase chorei, ela me disse: “não faz mal chorar, também há emoções boas”. Respondi: “não posso chorar porque não quero estragar a pintura dos olhos”.

[...] Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer [...] Escrevo para saber por que nasci. Não estou dizendo “para que” nasci e sim “por quê”, Maria Carlota. E às vezes escrevo como quem dá de comer a mim e aos outros, igual ao que você fez comigo.

[...] Escrevo porque, embora a espera seja horrivelmente dolorosa, espero escrever pelo menos uma vez alguma coisa que me salve para sempre e salve alguém para sempre. Sim, sei que é uma ambição desmesurada e imodesta, mas querendo o muito às vezes se tem o pouco.⁹⁶

“Pertencer” talvez seja o texto mais confessional de Clarice sobre a sua natureza, a revelação mais tocante sobre a sua fragilidade. Mas o relato de natureza pessoal ultrapassa o caráter individual e se expande para a própria

⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 63.

natureza humana, condenada até à morte ao amparo. O que antes era implícito, referente à violência física sofrida por sua mãe na fuga da Ucrânia, hoje é melhor compreendido quanto a essa sensação de frustração de uma expectativa não realizada.

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.

[...] Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer. Por motivos que nem minha mãe e nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida.

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 um missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. 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.⁹⁷

Em parte significativa das crônicas apresentadas nesse capítulo, temos uma marca constante de alguém em busca de reafirmar sua identidade, suas origens familiares, bem como os conflitos que envolvem a convivência no meio social. E é a figura do outro, de pessoas que deixaram marcas profundas em sua vida que a crônica de Clarice se alicerça.

Em *A sociedade dos indivíduos*, no capítulo “Mudança na balança Nós-Eu”⁹⁸ Norbert Elias aborda alguns aspectos do problema conceitual da identidade humana, que ao longo da vida é difícil, quando não, insolúvel, pelo fato de estarmos em um processo contínuo de assimilação e rejeição de conceitos, comportamentos, normas e regras de acordo com cada sociedade e cultura específica.

O ser humano é o único capaz de acumular experiências no decorrer das várias etapas de sua vida e preservar esses conhecimentos de fases anteriores como meio de controle ativo dos sentimentos e do comportamento

⁹⁷ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.111.

⁹⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

em fases posteriores numa medida que não tem equivalentes nos organismos não-humanos.

Essa preservação seletiva das experiências, em todas as idades, é fator primordial para a individualização das pessoas. Mas para Elias, não é suficiente falar da continuidade do desenvolvimento centrado na memória como condição para a identidade-eu da pessoa. O desenvolvimento não ocorre da abstração. Toda memória tem um substrato. A identidade-eu não é somente favorecida pela memória de si e pelo autoconhecimento que o indivíduo traz gravado no cérebro. A sua base é o organismo inteiro, do qual o cérebro faz parte, embora de maneira central.

E é graças a essa organização corporal específica, que o ser humano tem capacidade de se afastar de si enquanto organização física ao se observar e refletir a seu próprio respeito. Como reflexo dessa peculiaridade o ser humano pode ir em busca do passado, sonhar com o futuro e amenizar a dureza do presente. Isso lhes proporciona perceberem-se como imagens espaços-temporais entre outras imagens similares, e como pessoas corporalmente existentes entre outras.

O corpo tem papel fundamental nas experiências relatadas por Clarice. As sensações que ele pode armanezar, a capacidade inerente a ele de prolongar essas impressões, e até mesmo de carregar em si elementos que continuem a movimentar as lembranças do momento que foi vivido há poucos instantes, ou há muito tempo, são expressadas em vários momentos relatados por Clarice: o sal impregnado na pele e nos cabelos depois do banho de mar, os livros lidos, o toque nos animais, nas flores, no alimento que se come. Assim como as manifestações da natureza refletidas nele, como o vento, a chuva, o calor, o frio. Também é pertinente a percepção através do olhar de tudo que está à sua volta, como o céu, o mar, as plantas, os bichos, enfim, toda matéria dotada de vida e movimento é fonte inesgotável para a memória.

Em “Banhos de mar”, seu pai, Pedro, é a principal referência de lembranças felizes que se propagam no tempo. O mar de Olinda ainda estava presente no corpo de Clarice. O sal que permanecia em seus braços de menina por um longo tempo vai se tornar anos depois matéria para a memória. Ela conta sobre a crença do pai no poder da natureza, através de uma espécie de cura de banhos de mar. A família acordava de madrugada, e em jejum saía

para pegar o bonde vazio que os levaria até Olinda, ainda na escuridão. Como diz o texto, a menina ia dormir, mas o seu coração ficava acordado cheio de expectativa:

[...] Eu olhava tudo: “Olhe um porco de verdade” gritei uma vez, e a frase de deslumbramento ficou sendo uma das brincadeiras de minha família, que de vez em quando me dizia rindo: “Olhe um porco de verdade”.

Eu não sei da infância alheia. Mas essa viagem diária me tornava uma criança completa de alegria. E me serviu como promessa de felicidade para o futuro. Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária.

Não demorávamos muito. O sol já se levantara todo, e meu pai tinha que trabalhar cedo. Meus cabelos salgados me colavam na cabeça.

Meu pai acreditava que não se devia tomar logo banho de água doce: o mar devia ficar na nossa pele por algumas horas. Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar.

A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol vermelho se levantar? Nunca mais?

Nunca mais.

Nunca.⁹⁹

“Trechos” é outra crônica em que retoma essas lembranças tão marcantes, de maneira ainda mais dramática e desamparada.

Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para frente — como em dores de parto — e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim.

Hoje de manhã, quando amanhecer e o sol nascer, irei à praia. Entrarei n’água. É tão bom. Ah, quantas dádivas! Por exemplo, eu ainda estar viva e poder entrar na água do mar. Às vezes, de volta da praia, não tomo chuveiro: deixo o sal ficar na pele, meu pai dizia que era bom para a saúde. Na verdade estou sem doença alguma. Mas doença é coisa imprevisível. Meu pai morreu em plena maturidade: choque operatório. Fiquei perplexa. Mas de algum modo as pessoas são eternas. Quem me lê também. (p.377)

“O passeio da família” traz mais uma vez a forte presença da figura paterna, as lembranças revelam um olhar infantil muito precoce, sempre atento ao comportamento e as reações do pai, embora o texto não apresente de maneira explícita referências biográficas da autora:

⁹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.p.169.

Aos domingos a família ia ao cais do porto espiar os navios. Debruçavam numa murada, e se o pai vivesse talvez ainda tivesse diante dos olhos a água oleosa, de tal modo ele olhava fixamente as águas oleosas.

[...] Quando escurecia, a cidade iluminada se tornava uma grande metrópole com banquinhos altos e giratórios em cada bar. A filha menor quis se sentar num dos bancos, o pai achou graça. E isso era alegre. Ela então fez mais graça para alegrá-lo e isso já não era tão alegre. Para beber escolheu uma coisa que não fosse cara, se bem que o banco giratório encarecesse tudo. A família, de pé, assistia à cerimônia com prazer. A tímida e voraz curiosidade pela alegria. Foi quando conheceu ovomaltine do bar, nunca antes tal grosso luxo em copo alteado pela espuma, nunca antes o banco alto e incerto, *the top of the world*. Todos assistindo. Lutou desde o princípio contra o enjôo de estômago, mas foi até o fim, a responsabilidade perplexa da escolha infeliz, forçando-se a gostar do que deve ser gostado, desde então misturando, à mínima excelência de seu caráter, uma indecisão de coelho. Também a desconfiança assustada de que o ovomaltine é bom, “quem não presta sou eu”. Mentiu que era ótimo porque de pé eles presenciaram a experiência da felicidade cara: dela dependia que eles acreditassem ou não num mundo melhor? (p.342)

“Lição de piano” apresenta de maneira memorialística referências ao pai e ao período vivido no Recife:

Meu pai queria que as três filhas estudassem música. O instrumento escolhido foi o piano, comprado com grande dificuldade. E professora mais gorda não podia ser. Era literalmente obesa e tinha mãos minúsculas. Era certo o seu nome: Dona Pupu. Para mim as lições de piano eram uma tortura. Só duas coisas eu gostava das lições. Uma era um pé de acácia que parecia empoeirado a uma curva do bonde e que eu ficava esperando que viesse. E quando vinha — ah como vinha. A outra: inventar músicas. Eu preferia inventar a estudar. Tinha nove anos e minha mãe morrera. A musiquinha que inventei, então, ainda consigo reproduzir com dedos lentos. Por que no ano em que morreu minha mãe? A música é dividida em duas partes: a primeira é suave, a segunda meio militar, meio violenta, uma revolta suponho[...] Eu tocava de ouvido. Mas uma de minhas irmãs tinha talento verdadeiro. Mudou de Dona Pupu para o maestro Ernani Braga, do Conservatório de Música de Recife. E ele lhe perguntou se ela gostaria de se tornar pianista. Não sei por que ela não quis. Meu pai de noite pedia para tocarmos. Lembro-me de uma tarde, ele estava dormindo, acordou com o rádio e perguntou emocionado que música era aquela. Era Beethoven.(p.52)

Em “A proteção pungente” é muito difícil deixar de estabelecer uma ligação entre Clarice e o seu pai, que passou por tantos sacrifícios e instantes dramáticos para conseguir salvar e sustentar a família, o que deixou profundas marcas na sua vida. Mas não perdeu a delicadeza e a sensibilidade para cuidar e incentivar as filhas em busca de um futuro melhor. A lembrança da mulher adulta ativa o olhar da criança que estava sempre atenta às agruras do mundo.

Ela não podia olhar para seu pai quando ele tinha uma alegria. Porque ele, o forte e amargo, ficava nessas horas todo inocente. E tão desarmado. Oh Deus, ele esquecia que era mortal. E obrigava a ela, uma criança, a arcar com o peso da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morrem. Nesses instantes em que ele esquecia que ia morrer, ele a tornava a *Pietà*, a mãe do homem. (p.192)

“Medo da eternidade” faz da duração de uma goma de mascar, matéria para considerações metafísicas. A duração do gosto desse doce é espelho de nosso desespero diante do tempo inexorável. Na presença dele, a massa colorida se torna disforme e insípida, como, de modo hipotético, a própria natureza humana, que vai conformando sua existência a padrões de comportamento. A menina nem sabia de que espécie de doce se tratava, pois com o mesmo dinheiro poderia comprar doces mais baratos e que já conhecia.

Afinal minha irmã juntou dinheiro, comprou e ao sairmos de casa para a escola me explicou:

— Tome cuidado para não perder, porque esta bala nunca se acaba. Dura a vida inteira.

— 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.

— Acabou-se o docinho. E agora?

— Agora mastigue para sempre.

Assustei-me [...] E a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo [...] Eu não quis confessar que não estava à altura da eternidade.

Até que não suportei mais, e, atravessando o portão da escola, dei um jeito de o chicle mastigado cair no chão de areia [...]

Eu estava envergonhada diante da bondade de minha irmã, envergonhada da mentira que pregara dizendo que o chicle caíra da boca por acaso.

Mas aliviada. Sem o peso da eternidade sobre mim. (p.289)

Em “Viagem de trem” começa relatando a experiência vivida de que não tem lembrança, quando viajou ainda recém-nascida da Ucrânia para a Romênia, e desta para Hamburgo, rumo ao Brasil, momento raro em sua trajetória de escrita, pois, poucas vezes se refere a esse percurso tão doloroso para a família. E dessa rápida introdução passa a nos contar um momento inesquecível: a beleza da emoção dos primeiros amores. A menina começa sua transformação no caminho inevitável de se tornar mulher:

Mas me lembro de uma memorável viagem de trem, com 11 anos de idade, de Recife a Maceió, com meu pai. Eu já era altinha, e pelo que se revelou, já meio mocinha. Na viagem de ida — quase um dia inteiro — um rapaz de seus 18 anos, lindo de morrer e que comeu no mínimo uma dúzia de laranjas, e que tinha os olhos verdes pestanudos de preto, simplesmente veio pedir licença a meu pai para ficar conversando comigo. Meu pai disse que sim. Eu não cabia em mim de emoção: namoramos o tempo todo sob o olhar aparentemente distraído de meu pai.

Em Maceió, onde íamos ficar um dia apenas, aconteceu outro milagre. Houve uma festa dada para meu pai. E havia lá um menino de 13 anos, considerado marginal. Contava-se que, uma vez, à saída de uma festa, acompanhando uma senhora de noite para casa, beliscara-lhe o braço. Pois esse menino me quis. E me pediu para passear com ele. Eu era completamente inocente, mas instintivamente compreendi alguma coisa e disse que não. Tomou meu endereço em Recife e recebi dele um cartão-postal todo florido, com palavras de amor. Perdi o cartão, perdi o amor. Ficou-me a lembrança. A volta foi no dia seguinte à festa — todos na estação, inclusive o menino marginal — e sei que alguma coisa aconteceu também *bouleversante* mas não me lembro o quê. (p.350)

“A perseguida feliz” também faz menção às sensações conflitantes que envolviam uma menina ainda trilhando o caminho do contato com o sexo oposto. Nela temos a história que se passa nas aulas de desenho. O conjunto de particularidades que vai envolvendo a narrativa, como a introdução, os diálogos, a caracterização das personagens e da escola, parece constituir, de maneira proposital, uma atmosfera de desenho livre, para depois sufocar o ambiente num clima de frustração exato e preciso. Três meninas, duas morenas e uma loura, possivelmente Clarice, são alvo de insistente assédio por parte de um “escritor” que teima em deixar desenhos e comentários de “insultos amorosos” nas pranchetas de cada uma delas. Até que um dia vão à secretaria da escola na tentativa de se verem livres das provocações.

Ao sentar-se em frente à prancheta, descobriu-a, logo ao primeiro olhar, coberta dos mais miúdos hieróglifos, desenhos e palavras, tudo em tipo apertado e nítido, tudo com ar organizado. Antes mesmo de entender, soubera com um choque: eram insultos de amor. Antes mesmo de entender os desenhos e as minúcias simbólicas, já empalidecera[...]

As três graças, orgulhosamente desmoralizadas representantes de um mundo feminino tão amado e vilipendiado. Das três, só duas falaram. A mais velha, mais que namorado, já prometia até noivar tão cedo — “bem que merecia a prancheta” — meditava a loura — bem que já merecia os horrores que circundam o amor, quase noiva que era.

Pois bem. Bem feito, quem mandou. Não se sabe o que a Secretaria fez. Mas as pranchetas — nunca mais. (p.130)

E no final da história, carregada de humor e de ironias com relação ao bom comportamento e à aparência das meninas, sabemos que o “escritor” era um lindo menino repetente, com ar de deus grego, nome de general espartano. Diz a narradora, em tom de lamento, “nunca mais houve desenho de *finesse*, só com esquadros e compassos, tudo na medida geométrica”.

Sobre o dom de escrever, que começa a aflorar ainda em Recife, comenta a recepção inicial de desprezo e incompreensão ao seu estilo em “Ainda impossível”. A menina precoce, capaz de, através das palavras, condensar sensações vertiginosas de maneira excepcional, jamais poderia se expressar com a linguagem do senso-comum. Embora desejasse isso....

Respondi que eu 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 começavam com “era uma vez”. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada [...] Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (p.406)

Recife é presença constante em sua escrita: as brincadeiras, as ruas da cidade, o período de escola, os primeiros amores, a descoberta da magia da Literatura, e outras experiências que marcaram sua existência para sempre.

Em “Vergonha de viver” essas fases da vida são mais uma vez lembradas:

De doze para treze anos mudamo-nos do Recife para o Rio, a bordo de um navio inglês. eu não sabia ainda inglês. Mas escolhia no cardápio ousadamente os nomes de comida mais complicados. E me via tendo de comer, por exemplo, feijão branco cozido na água e sal. Era o castigo da minha desenvoltura de tímida. Aos nove anos escrevi uma peça de teatro de três atos, que coube dentro de quatro folhas de um caderno. E como eu já falava de amor, escondi a peça atrás de uma estante e depois, com medo de que a achassem e me revelasse, infelizmente rasguei o texto. Digo infelizmente porque tenho curiosidade do que eu achava de amor aos nove precoces anos.(p.429)

“O manifesto da cidade” busca um retorno ao Recife, aos lugares amados pertencentes a sua infância que nunca saíram da memória. Chama a atenção o modo descritivo que não revela os espaços físicos com precisão. O final da crônica lembra a atmosfera de *A paixão segundo G.H.*, pois é dito que o lugar de “clareza impenetrável” não pode ser visto, mas é sentido como algo muito forte, escrito a carvão em alguma parede da cidade em que a narradora, hoje, vive.

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 é o relógio. É Recife. Eis o canal. Onde está a pedra que 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.

[...] Eis uma casa. Apalpo tuas escadas — as que subi em Recife. Depois a pilastra curta. Estou vendo tudo extraordinariamente bem. Nada me foge. A cidade traçada. Com que engenhosidade. Pedreiros, carpinteiros, engenheiros, santeiros, artesãos — estes contaram com a morte. Estou vendo cada vez mais claro: esta é a casa, a minha, a ponte, o rio, a Penitenciária, os blocos quadrados de edifícios, a escadaria deserta de mim, a pedra.¹⁰⁰

Em “Quanto duram as coisas” mais uma vez a cidade da infância se faz presente, assim como a constância de perguntas e o caráter reiterado do texto se aproximam de uma percepção infantil. O espaço físico em que foi atravessada parte de sua vida é a medida para a relação com o presente.

E o dinheiro? Quando se acaba? Preciso dele. Meu passado se acabou. Mas tenho ele presente, agora, já, nas pontas dos dedos. [...] Depois minha lembrança é a de — no andar ainda vazio de móveis — olhar pela varanda na Praça Maciel Pinheiro, em Recife, e ter medo de cair: achei tudo alto demais. A casa se acabou? Mas o nome da praça continua o mesmo, segundo me informaram. É capaz do hotel localizar-se no lugar onde era minha casa. Que acabou, acabou, acabou. Era pintada de cor-de-rosa. Uma cor acaba? Se desvanece no ar, meu Deus.

E eu? Sou um objeto? E o meu cão quanto dura? Cão tem alminha. É preciso cultivá-la.

[...] Agüento quanto tempo?

São sete horas da manhã. Tempo dura? Dura para a frente, para os lados, para trás. (p.61)

¹⁰⁰ LISPECTOR, Clarice. *Visão de esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 53

“O ato gratuito” e “A festa do termômetro quebrado” são duas crônicas que não rememoram a infância na figura cronológica de menina, mas evocam uma permanência da percepção das coisas e da natureza com um aspecto pueril singular, que consegue suprimir a barreira do tempo e reativar essa essência que permanece adormecida.

Mas além dessa visão lúdica está subjacente uma reflexão sobre a essência das coisas como núcleos irradiadores. O olhar transpassa a matéria para fazer aflorar a imaginação. Para Clarice as formas estão sempre vivas.

Muitas vezes o que me salvou foi improvisar um ato gratuito [...] O ato gratuito é o oposto da luta pela vida e na vida. Ele é o oposto da nossa corrida pelo dinheiro, pelo trabalho, pelo amor, pelos prazeres, pelos táxis e ônibus, pela nossa vida diária enfim — que está é toda paga, isto é, tem seu preço. Uma tarde dessas, de céu puramente azul e pequenas nuvens branquíssimas, estava eu escrevendo à máquina — quando alguma coisa em mim aconteceu. Era o profundo cansaço da luta. Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver. [...] O chão estava às vezes coberto de bolinhas de aroeira, daquelas que caem em abundância nas calçadas de nossa infância e que pisávamos não sei por quê, com enorme prazer. Repeti então o esmagamento das bolinhas e de novo senti o misterioso gosto bom.¹⁰¹

Sempre foi e será uma festa para mim quando se quebra em casa um termômetro e liberta-se a gota gorda e contida de mercúrio prateado, ali no chão, dando uma pequena corrida e depois imobilizando-se, imune. [...] Que impossibilidade de capturar a gota sensível. Ela simplesmente não deixa e guarda sua integridade, mesmo quando repartida em inúmeras bolinhas esparsas: mas cada bolinha é um ser à parte, íntegro, separado. [...] Sonho tanto hoje que quebrei um termômetro como em criança, sonho em milhares de termômetros quebrados e muito mercúrio denso e lunar e frio se espalhando. E eu a brincar, toda séria e concentrada em alto grau, a brincar com a matéria viva de uma enorme quantidade do metal de prata. [...] O mercúrio é um objeto que tem vida própria. Ele não se cede a ninguém. E ninguém consegue pôr-lhe a mão. O espírito, através do corpo como meio, não se deixa contaminar pela vida, e esse pequeno e faiscante núcleo é o último reduto do ser humano. As feras também possuem esse núcleo irradiante, tanto que elas se conservam íntegras, indomesticáveis e vitais. Noto que passei do mercúrio ao mistério das feras. É que o mercúrio — que constitui matéria lunar — faz meditar, leva-me, de uma verdade a outra, até o núcleo de pureza e integridade que está em cada um de nós. Quem? Quem não brincou com o termômetro quebrado? (p.424)

Outro aspecto pertinente é a sua relação com adolescentes e jovens, muitas vezes abordada em seus textos para o jornal. A atração muitas vezes

¹⁰¹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.410

era mútua, mas Clarice também demonstra que sua tolerância tinha limites. Em “Familiaridade” temos um relato divertido que expõe, numa escrita de caráter progressivo, a revolta súbita, diante do excesso de intimidade, que estava acontecendo em sua vida.

Ando numa fase um pouco perigosa. É que estou estabelecendo contato com as pessoas com tanta facilidade que alguma coisa ainda me acontece. Nesta fase, todo mundo ou é meu irmão, ou meu filho, ou meu pai e minha mãe. No último domingo estive *em perigo*. Eu tentava pegar um táxi, o que nos domingos é mais difícil pois muita gente que nunca anda de táxi resolve sair do sério e tomar. Não encontrei nenhum no lugar onde geralmente acho com facilidade, e resolvi caminhar até um ponto deles: estava vazio, a rua limpa. Fiquei ali mesmo esperando que algum aparecesse. Depois de muito tempo quem apareceu foi um grupo de pré-adolescentes, de uns 14 anos cada, não mais. As duas mocinhas de saia pelo meio da coxas, um dos meninos de cabelo crescido até metade do pescoço. Junto de mim pararam, e a conversa deles era insolente e falsamente livre. Pensei: estão esperando táxi, quem vai ganhar são eles, pois sempre me recuso a correr, acho feio correr. Pensamento vai, pensamento vem, resolvi perguntar: “Vocês estão esperando táxi?” Resposta em tom malcriado de um deles: “Estamos”. Eu disse: “Mas o primeiro que vier vai ser meu, pois estou aqui há mais tempo que vocês”. O menino cabeludo respondeu com o pior tom de voz: “E por que é que eu...”. Interrompi-o: “Por causa do que eu já disse, e porque eu podia ser mãe de vocês e não pretendo disputar táxi com um filho meu”. Eles ficaram por meio segundo me olhando perplexos, e então o menino respondeu com a voz inteiramente obediente e de súbito como uma criança mesmo: “Sim senhora.” O perigo passara. (p.133)

Essa percepção minuciosa do comportamento juvenil, que não revela naturalidade e começa a buscar, muitas vezes, de modo sofrível, uma auto-afirmação diante das pessoas e do mundo a ser enfrentado, é bem demonstrada no conto “A mensagem”. Nele, vamos ter conhecimento da relação de um casal de amigos, que, provavelmente, gostariam de ser mais do que isso, mas resistem à “vulgaridade” do amor.

Os conto possui muita força pela capacidade de condensar a tensão sexual existente entre os dois personagens, e a pretensa maturidade que carregam diante dos problemas relacionados à existência. Consegue de maneira primorosa expor as aflições características à adolescência, numa atmosfera de extrema delicadeza, e, em alguns momentos próxima do risível, justamente por esmiuçar o pensamento dos dois personagens, que estão entre os últimos momentos desse período de transição e a proximidade inevitável das responsabilidades da vida adulta.

Além disso o conflito entre os sexos vai tecendo a história da moça e do rapaz que procuram, cada um a sua maneira, ser superior ao outro, para que assim seja possível tornar-se independente e não alienar-se na trivialidade que os cercava. Como já foi dito, isso ora provoca riso, ora consegue retratar o real sentimento de angústia dos jovens.

[...] Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia (Eles queriam um dia escrever.) A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os *outros* usavam, e passou a ser motivo de leve hostilidade entre ambos. Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. Eu já *superei* esta palavra”, ele sempre *superava* tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava.¹⁰²

[...] Vaidosos da própria amargura, tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra — como poesia — era tão esperta que quase exprimia [...] Poesia? Oh, como a detestavam. Como se fosse sexo. Eles também achavam que os *outros* queriam caçá-los não para o sexo, mas para a normalidade. Na palavra experiência, sim, eles falavam sem pudor e sem explicá-la: a expressão ia mesmo variando sempre de significado. Experiência às vezes também se confundia com *mensagem*. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido. Aliás, não aprofundavam nada, como se não houvesse tempo, como se existissem coisas demais sobre as quais trocar idéias. Não percebendo que não trocavam nenhuma idéia. (p.125)

Mas a visão inesperada de uma casa pelos dois, vai mudar o rumo da história. Uma casa velha e imponente que emana o poder do tempo, enraizada numa espécie de panorama da vida humana, os fará perder toda arrogância.

A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. Era como se jamais alguma coisa tivesse estado tão perto deles [...] Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era *angustiada* [...] A casa era forte como um *boxeur* sem pescoço. E ter a cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia. Eles olharam a casa como crianças diante de uma escadaria. (p.129)

O desequilíbrio que a casa vai causar nos adolescentes desloca os personagens para uma outra variável. Da petulância canhestra à condição de um desamparo infantil, buscando apoio e compreensão dos outros antes desprezados. Mas, mesmo assim, os jovens ainda apresentam resistência em manifestar fraqueza diante do inexplicável.

¹⁰² LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.121.

Após examinar a moça e suas expressões menos dissimuladas diante da casa, o rapaz se sente vitorioso, sai triunfante dessa experiência insólita, mais homem, seguro da sua condição de vantagem. E quanto a ela, resta, então, ir embora “costeando a parede como uma intrusa”.

Mas prevalece a desordem provocada pelo amor, e o rapaz, que ainda não se dá conta do que sente, se desorienta ao ver a moça se afastar:

Num sobressalto, fascinado, o rapaz viu-a correr como uma doida para não perder o ônibus [...] O falso cigarro caiu-lhe da mão...

Alguma coisa incômoda o desequilibrara. O que era? Um momento de grande desconfiança o tomava. Mas o que era?! Urgentemente, inquietantemente: o que era?

Ele tinha acabado de nascer um homem. Mas, mal assumira o seu nascimento, e estava também assumindo aquele peso no peito: mal assumira a sua glória, e uma experiência insondável dava-lhe a primeira futura ruga. Ignorante, inquieto, mal assumira a masculinidade, e uma nova fome ávida nascia, uma coisa dolorosa como um homem que nunca chora. Estaria ele tendo o primeiro medo de que alguma coisa fosse impossível? A moça era um zero naquele ônibus parado, e no entanto, homem que agora ele era, o rapaz de súbito precisava se inclinar para aquele nada, para aquela moça. (p.134)

A mensagem opressiva da casa desvanece. A dureza da realidade, de tornar-se homem, apto a cumprir as obrigações da vida adulta, é de muito maior proporção do que a perplexidade mediante o casarão extraordinário e as sensações desestabilizantes que ele provocara. O peso da existência prática enterra a casa e deixa à luz, diante de todos, a fragilidade do menino-homem.

Outro conto que traz à tona o estado desordenado que diz respeito à iniciação na vida amorosa é “O primeiro beijo”. A história se passa com dois adolescentes que começam a namorar, mas em meio à alegria, acontece o inevitável, o ciúme começa a surgir:

— Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?

Ele foi simples:

— Sim, já beijei antes uma mulher.

— Quem era ela? perguntou com dor.

Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer¹⁰³

¹⁰³LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.157.

Após o diálogo, o conto destaca a figura do menino, deixando em aberto a possibilidade de ele ter beijado outra menina antes e não conseguir falar sobre isso com a namorada, ou a de haver uma espécie de recordação sobre o momento dessa experiência. Mas o que fica evidente é que o menino só vai começar sua trajetória para se tornar homem depois de ter beijado a matéria que não tinha vida, mas a oferecia:

O ônibus parou, todos estavam com sede mas ele conseguiu ser o primeiro a chegar ao chafariz de pedra antes de todos.

De olhos fechados entreabriu os lábios e colocou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água [...] Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água.

Ele a havia beijado.

Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele...

Ele se tornara homem. (p.159)

Se em “O primeiro beijo” o que prevalece é a representação do vigor da juventude e do caminho iniciático do amor, que ainda terá longos anos pela frente, em “O grande passeio” acontece o relato deprimente da vida miserável da personagem Mocinha, uma senhora “velha e sequinha”, que teve pai, mãe, marido e dois filhos mas, agora, sem nenhum amparo, vivia de favor na casa de uma família.

Sua descrição é dolorosa e se assemelha a de uma criança pequena na total dependência dos cuidados adultos.

No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança de berço. Lá estava uma nódoa amarela, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia.¹⁰⁴

Um dia, resolvem se livrar de sua presença, e fingindo dar um passeio, para grande alegria da velhinha, a abandonam em Petrópolis. É muito forte um detalhe do texto, quando ela pede um instante para pentear os cabelos antes de ir com os jovens para a serra: “mãos trêmulas seguravam um pente

¹⁰⁴ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 29.

quebrado”. Uma imagem chocante pelo abandono, mas também próxima de uma inocência infantil.

A “inocência pisada” de Mocinha não se dá conta da gravidade de sua condição de abandono, que acontece por três vezes na narrativa. As lembranças de quando era jovem são sempre desvanecidas. Sua existência representa a própria síntese do esquecimento, pelos outros e por ela mesma, pois não consegue nem mesmo sentir saudades do que já amou. Andando sem rumo na estrada vê um homem, e, de modo muito sutil, a narrativa aflora uma conotação sexual:

Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa da figura dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. (p.37)

Mocinha, então, se depara com um chafariz e mata a sua sede de vida. Sai caminhando e com deslumbre observa a natureza exuberante. Cansada, senta-se em uma pedra, e, encostada em uma árvore, sem se dar conta, morre.

A representação do amor, que não ocorre de maneira serena na obra de Clarice, seja nas primeiras descobertas ou nas relações da vida adulta, começa a ser traçada no conto “Trecho”, publicado em janeiro de 1941 na revista *Vamos Lêr*. A espera solitária de Flora por seu amado em um restaurante é descrita numa atmosfera de angústia. O constrangimento causado pela demora de Cristiano, a reação das outras pessoas que ocupavam o ambiente, e, principalmente, os pensamentos e as atitudes da personagem vão sendo expostos de maneira sufocante na narrativa.

Esses aspectos retratados de modo tão minucioso acentuam o tormento da personagem. O que mais uma vez poderia se tratar de um acontecimento banal adquire uma condição que excede os limites do que se faz constante na convivência humana.

É “brincando de pensar” que a jovem tem desvelada sua insegurança. Ela é a mulher solitária observada por uma platéia, o olhar apavorado que busca em outras pessoas refúgio para sua vergonha, a mãe inexperiente da pequena Nenê, a mente que divaga e volta à infância para sentir-se mais forte,

lembrando quando sua mãe lhe dava panelinhas de brinquedo para que as enchesse de comida e se tornasse “dona de casa”.

Durante toda narrativa Flora tem pavor do que os outros podem pensar a respeito dela. Com muito medo de ser abandonada pelo pai de sua filha também se recorda que brincava de soldado, carroceiro, índia, professora, vizinha má, e outras figuras imaginárias. A lembrança de todos esses personagens se dá porque Flora faz voltar à memória a figura de um menino ruivo na época de sua infância, que ela tinha intenção de sempre agradar, assim como Cristiano, agora na sua vida adulta.

Cristiano, onde está você? Eu sou pequena, meus senhores, no fundo eu sou do tamanho de Nenê. Não sabem quem é Nenê? Pois ela é loura, tem os olhos pretos e Cristiano diz que não se surpreende ao ver sua carinha muito suja. Diz que no nosso quarto desarrumado, as flores frescas, o rostinho de Nenê e meu ar de “pobre querida” são indivisíveis. Mas há uma coisa no meu estômago. E Cristiano não vem. Se Cristiano não vier?¹⁰⁵

A falta de limites de sua imaginação se torna o esteio para suportar a aflição do encontro que pode não acontecer. E até o final da história vamos partilhando do desespero de Flora, que só se apazigua com a chegada repentina de Cristiano, ao qual ela se rende como uma criança desamparada, embora finja uma altivez de rainha, utilizando para isso, mais uma vez, a mágica possibilidade de evocar imagens.

¹⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 27.

3. Palavras e infância

3.1. No coração da infância

No seu ensaio “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”¹⁰⁶, Baudelaire, entre outras considerações sobre Constantin de Guy e a sua força criativa livre de interferências acadêmicas, analisa “O homem das multidões” de Edgar Allan Poe para evidenciar a verdadeira essência de um grande artista. Para o poeta francês a convalescença do protagonista de Poe é caminho para um retorno à infância, pois o convalescente usufrui na sua condição, e no mais alto grau, como uma criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que à primeira vista sejam mais corriqueiras.

Baudelaire nos convida a um retorno às mais matinais de nossas impressões para constataremos que elas possuem um parentesco único com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente depois de uma doença. Mas enfatiza que isso acontece quando a convalescença tenha deixado pura e intacta as faculdades espirituais.

A criança, segundo Baudelaire, vê tudo como novidade e está sempre inebriada. Para ele nada se parece tanto com o que se chama de inspiração quanto a alegria com que uma criança absorve a forma e a cor. E completa com a seguinte afirmação:

Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo ser. Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.¹⁰⁷

Para o poeta, é à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, sobre qualquer matéria, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

¹⁰⁷ Idem.p.856

beleza realçada pelo traje. A natureza do homem-criança revela a de um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é embotado.

É essa percepção sob eterna inquietação, como uma criança que não adormece, que é possível notar na escrita de Clarice Lispector. No seu romance inaugural *Perto do coração selvagem* as partes que se referem à infância da protagonista Joana, e a própria percepção da personagem diante do que a cerca, permitem aproximação às afirmações de Baudelaire.

Em uma crônica intitulada “O verdadeiro romance” Clarice comenta que essa forma literária, com sua trama de fatos e descrições precisas a aborrece. Afirma que o que escreve não é o clássico romance, no entanto, “é romance mesmo”:

Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas da sintaxe o mais possível se aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo.¹⁰⁸

Essa afirmação sobre a supremacia do pensamento imediato em conexão com a palavra escrita se aproxima do que José Paulo Paes observa com relação à natureza infantil e suas expressões através da linguagem. Isso não quer dizer que haja uma infantilização da escrita de Clarice, mas uma capacidade ímpar em preservar essa percepção dos primeiros anos de vida, onde tudo é novidade, em um complexo sistema que desvia a dinâmica social para outro eixo. O aspecto mais marcante dessa característica de sua escrita é o experimento com a língua.

Na mesma crônica, Clarice tece considerações sobre o que está escrevendo no momento. É um conto, ou um romance, sobre um homem, “O Montanhês”, (observa que o título é ruim), e nos fala que é a história de um homem e sua subida gradual da vida, até sua chegada a um cume simbólico, ou não, de uma montanha, onde veria o seu passado, e também o que lhe restava subir quanto ao futuro.

¹⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 103.

A ênfase desse texto consiste numa espécie de defesa da liberdade da palavra. O que não significa que ela não fale no surgimento de dificuldades por quem opta seguir esse caminho, pois é possível se perder no meio dele, como ela mesma enfatiza:

Bem, fui escrevendo ao correr do pensamento e vejo agora ter me afastado tanto do começo que o título deste texto já não tem nada a ver com o que escrevi. Paciência. (p.103)

E de uma maneira sintética, e, ao mesmo tempo, de profunda complexidade intelectual, fala sobre a relação com seus personagens em “Tudo o que vive”.

Morro de pena de meus personagens. Se eu pudesse, ah se eu pudesse, como facilitaria a vida deles, como lhes daria mais amor. Mas nada posso fazer senão lhes dar esperança, e leves empurrões para a frente. Só há um livro meu em que o personagem morre no fim. A todos os outros, eu deixo o caminho aberto: é só ter força ou querer passar. É com piedade e resignação que os deixo sofrer: que assombrosa coragem a minha: são filhos meus e no entanto abaixo a cabeça às suas dores. Por isso adio tanto em escrever um livro. Já sei como vou ser torturada e castigada, e como muitas vezes me sentirei impotente. Mas nada posso fazer: tudo o que vive sofre. (p.55)

As características peculiares da narrativa moderna, no que se refere ao romance, permitem essa liberdade criativa com relação à utilização das potencialidades da linguagem, além da independência para a escolha da estrutura narrativa, como a disposição dos capítulos, o modo de construção do texto referente à sintaxe, o foco centralizado não mais na ação, mas na consciência do personagem, entre outros aspectos, que serão explorados um pouco mais adiante. No caso de Clarice, o que se pretende mostrar é como aspectos constitutivos à infância estão impregnados na sua forma literária.

Na escrita de Clarice Lispector a relação entre os objetos e os personagens está ligada à experiência. Existe uma primazia da percepção através da originalidade, ocasionando em virtude disso, um prolongamento das sensações. E nessa atmosfera de traços reflexivos/especulativos vai sendo exposto o mal-estar que existe nas diversas esferas de relacionamentos sociais: no casamento, nas categorias diversas que compõem a família, no

convívio problemático com pessoas distintas, e, principalmente, no ser humano solitário em busca do entendimento acerca de sua existência.

A experiência na narrativa clariciana tem uma particularidade que lembra o comentário de T.W. Adorno em “Entre sem bater”¹⁰⁹ quando ele comenta que entre os culpados pela morte da experiência encontra-se a condição de que, segundo a lei de sua pura eficácia, as coisas assumem uma forma que restringe a lida com elas à simples manipulação, sem um excedente que possa gerar liberdade de conduta, ou de tolerância pela independência da coisa, para que assim, possa sobreviver como germe de experiência por não ter sido consumido pelo instante de ação.

Essa espécie de “demasia” da qual Adorno nos fala lembra o descontrole de emoções próprio aos personagens de Clarice. Há, de maneira constante, um desregramento, uma intemperança que não se acomoda ao meio de vida regrado. Esses personagens também não possuem uma relação com os objetos à sua volta de maneira mecanizada. As coisas materiais não aparecem na sua obra de modo utilitário.

Perto do coração selvagem se caracteriza por uma forte presença da infância em sua constituição. A primeira parte do romance entremeia capítulos que retratam os anos iniciais de vida de Joana e a sua vivência de adulta. Somente depois do capítulo “O banho”, justamente o que descreve as sensações da menina que começa a se tornar mulher, é que a narrativa privilegia os conflitos da vida madura da personagem. Mas isso não fará cessar a permanência do núcleo pulsante da infância no decorrer do romance.

O livro se inicia com a vitalidade das aliterações, assim como da caracterização peculiar dos objetos pela menina, ainda isenta de restrições, e que representam, na concepção infantil, uma forma de vida original. Essa liberdade expressiva está disposta nas figuras da máquina de escrever, do relógio, do guarda-roupa. Todos são personagens com propriedades animadas, companheiros da fantasia de Joana, assim como as “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, e viviam no quintal do vizinho. Como está dito no início da narrativa, os sons produzidos pelos objetos estão ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhas da árvore que se esfregam uma nas outras radiantes.

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor. W. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.36.

A máquina do papai batia tac-tac...tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta.¹¹⁰

A descrição do ambiente é sinestésica e vibrante. Até o silêncio é percebido e descrito. O cheiro da terra seca, o cigarro aceso e fumegante do pai, os frangos pelados, a claridade, tudo está envolvido num clima de urgência que lembra “uma chaleira a ferver”. Essa caracterização dos objetos revela uma ligação ávida da pequena Joana com a natureza. A menina, inconscientemente, pretende também “aspirar” as pessoas, como o aspirador de pó presente nesse instante da narrativa, mas vai percebendo a impossibilidade disso.

A pequena Joana começa a anunciar para o que veio, demonstra os primeiros sinais de sua personalidade complexa. Ao mesmo tempo em que declama poesias ingênuas que provocam o riso do pai, evidenciando uma característica de singeleza da percepção infantil, imediatamente, já imagina a sua boneca sendo atropelada por um carro azul.

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. (p.15)

Essa natureza em construção da criança, que é livre para se expressar através da imaginação e capaz de possuir todas as coisas pela sua essência, e não pelo seu valor atribuído, não abandonará Joana. No capítulo “O pai”, é evidenciado o aspecto de que toda matéria pode ser objeto de brincadeira para a criança: os livros dispostos em uma mesinha são membros de uma família, os pedaços de papelão se tornam alunos e Joana, a professora, um homenzinho do tamanho de um fura-bolos, que usa calça comprida e laço de

¹¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p 13.

gravata, vive no bolso de sua farda do colégio, e diz “Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?” E declarava depois: “Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço”.

Otto Maria Carpeaux, em seu ensaio “Andersen e a Literatura Infantil”¹¹¹ considera que a vida da criança é brincadeira, sem continuidade na realidade. Entre o ato de brincar e a realidade da vida irá se interpor a puberdade. Antes dela tudo é brinquedo, como nos contos de fada. Tudo que envolve o divertimento, como os homens, os animais, os objetos, a natureza, parece aos adultos algo sem conseqüências. Mas, Carpeaux evidencia que as crianças são realistas a seu modo, e que a brincadeira é algo muito sério.

Sobre essa seriedade da brincadeira, também nos lembra Adorno em “Lojinha de brinquedo”, que as crianças brincam e observam aqueles que fazem a brincadeira pelo puro gosto da coisa. Os adultos, entretanto, sabem do que se trata, o que está por trás dela. A qualidade das coisas passa da essência à aparência accidental do seu valor, altera-se assim a real pureza do momento de entretenimento. Quando o homem conhece as coisas pelo seu significado valorativo perde-se de vez a magia da brincadeira:

O desencantamento do mundo sensorial é a reação da sensibilidade à sua determinação objetiva como “mundo da mercadoria”. Só quando depuradas do ganho as coisas seriam ao mesmo tempo coloridas e úteis [...] A incorruptível criança se dá conta da “peculiaridade da forma equivalente”: “O valor de uso torna-se forma aparente do seu oposto, o valor”, como se lê no *Capital* de Marx. Na sua ação sem finalidade, ela se põe, numa finta, do lado do valor de uso contra o valor de troca. É no momento mesmo em que retira das coisas que maneja a sua utilidade mediada que ela busca salvar nelas aquilo pelo qual são boas para o homem e não para a relação de troca, que deforma igualmente homens e coisas.¹¹²

O romance inaugural de Clarice Lispector, particularmente o primeiro capítulo, enfatiza a importância da fantasia, conseguindo reproduzir com muita delicadeza esse traço peculiar à natureza da criança. E, nesse universo em que tudo pode ganhar vida, nada vai superar a imaginação. Será ela o melhor brinquedo da personagem, assim como será essa imaginação irrefreável a sua

¹¹¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. p.73.

¹¹² ADORNO, Theodor. W. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 224.

condenação perpétua. A onipresença da infância e dos acontecimentos que a envolveram estará presente no decorrer da vida de Joana em vários trechos do romance.

Distraída, lembrou-se então de alguém — grandes dentes separados, olhos sem cílios, — , dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite [...] Ah, sim, o homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho úmido de grandes violetas, trêmulas de viço...Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato...¹¹³

A força motriz do romance consiste na sua linguagem inovadora, na sua prosa poética que conduz uma infância latente no comportamento de Joana, no seu desejo de buscar uma verdade que não é possível alcançar. O caminho de Joana será semeado pela frustração de não se adaptar aos hábitos rotineiros do que seria esperado para alguém na sua condição social.

Benedito Nunes, em “Linguagem e silêncio”¹¹⁴, enfatiza que a Literatura, e de modo especial, a poesia, comportam uma qualificação lúdica. São atividades criadoras, desinteressadas, cujos produtos gozam da existência estética, aparente, dentro de um mundo imaginado, projetado na expressão verbal.

As *Cartas* de Schiller são a base para o desenvolvimento de sua reflexão. O poeta alemão, como enfatiza Nunes, mostrou com precisão o jogo estético que une sensibilidade e inteligência, que origina a mais alta espécie de liberdade, que é a liberdade criadora. Esse jogo nos liberta da realidade para abrir o caminho de uma nova dimensão, objeto de juízos de gosto estético, para o qual a tradição filosófica, originária dos gregos, reservou o nome de *Belo*.

Dessa maneira, a moderna filosofia da linguagem acrescentou à concepção schilleriana um aspecto ontológico, que antes não existia. O jogo estético, suspende ou neutraliza, através da imaginação, a experiência imediata das coisas, oferece novas possibilidades a possíveis modos de ser

¹¹³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 23.

¹¹⁴ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 125.

que, jamais combinando com um aspecto determinado da realidade ou da existência humana, faz-nos conhecer o mundo em sua profundidade absoluta.

A língua em *Perto do coração selvagem* pode ser vista como uma espécie de experimento, como uma possibilidade de liberação dos compromissos e restrições da linguagem normatizada, e do modo de pensar automático do cotidiano. Sua estrutura segue um caminho contrário ao entendimento imediato dos fatos narrados.

No romance, como indica B. Nunes, se observa uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo de linguagem, como situação problemática dos personagens que andam à busca de comunicação e expressão. Para ele, desde criança, Joana já se encontrava presa ao mundo das palavras, o que se prolonga em sua existência de adulta quando deseja inventar uma nova realidade que nascem de palavras inventadas por ela.

As situações expostas na narrativa, que retratam momentos da infância de Joana, não adquirem um caráter postiço, de deslocamento temporal meramente relacionado à cronologia. Menina e mulher parecem compor a mesma natureza reflexiva. Em “A mãe” Joana começa sua sina de contraverter as verdades estabelecidas. A atmosfera da narrativa ainda é de luminosidade, expressa a agudeza de espírito própria da criança bem acolhida. A primeira a ficar desconcertada é a professora:

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula. [...]

— O que é que se consegue quando se fica feliz? Sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana.

— Repita a pergunta...?

— Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

— Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

— Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

— Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...

— Ser feliz é para se conseguir o quê?

A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio. (p.29)

Uma possível felicidade ligada a uma condição de dependência, onde é necessário ser escolhido pelo outro, ou que haja algum acontecimento extraordinário é questionada pela menina. A representação freqüente da felicidade que existe nas histórias infantis, onde a figura feminina só será feliz depois de casar-se com o príncipe, numa espécie de tesouro que se acha somente para si. Essa condição da felicidade, embora em outro contexto, está representada em histórias como a da lâmpada maravilhosa, que oferece três pedidos, possíveis de realização somente para quem achá-la.

Ela está presente também nas narrativas das belas jovens adormecidas que só despertarão de seu sono eterno para a felicidade quando forem beijadas por um príncipe. Nelas existe o predomínio de uma felicidade individual em detrimento do coletivo, e a ventura está sempre associada a um grau de dependência do outro. Joana produz na professora o efeito da perplexidade, questionando o conceito apresentado de maneira simplificada pela mulher adulta, através da inconveniência própria da criança em aprendizagem.

Um conjunto de fatores, ou um estágio ideal de realização que envolvam uma felicidade plena não predominam na obra da autora brasileira. A felicidade enquanto meta a ser atingida não interessa. Esse estado de satisfação extrema não é possível de existir porque a estrutura de movimento contínuo na sua narrativa não oferece quietude diante dos conflitos e conformidade por parte de seus personagens. As alegrias na novelística clariciana serão sempre difíceis.

A respeito da felicidade, diz Adorno:

Com a felicidade dá-se o mesmo que com a verdade: não se a tem, está-se nela. Sim, a felicidade não é senão o estar abrangido, reprodução do abrigo na mãe. Por isso mesmo ninguém feliz pode jamais saber que o é. Para ver a felicidade, precisaria sair dela: seria como se nascesse. Quem diz estar feliz mente ao invocá-lo, e peca assim contra a felicidade. Só é leal a ela quem diz: fui feliz. A única relação da consciência com a felicidade é a de gratidão: é nisso que consiste sua incomparável dignidade.¹¹⁵

Um temperamento condenado à interrogação marca a condição de Joana diante da vida. E esse estado de inquietude, amparado em dúvidas

¹¹⁵ ADORNO, Theodor.W. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.108.

afitivas sobre seu papel a desempenhar no mundo torna a felicidade algo acessório.

Essa angústia provocada pela falta de respostas também se apresenta em *Água viva* quando a narradora se pergunta:

Mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus — como começou? será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada.¹¹⁶

No capítulo “A tia” a narrativa adquire um aspecto esmaecido. O ambiente sombrio de sua nova casa oprime a percepção criativa da menina, agora órfã de pai também, e os objetos presentes na residência se mortificam à sua visão. Só vai restar a Joana o poder da imaginação para suportar o abrigo indesejado. Tudo o que chama sua atenção está fora do ambiente familiar. O mar, o sol, a areia da praia, as rochas, a natureza em sua infinitude é que serão o consolo de sua existência dependente.

O romance apresenta um mundo estático. Nele não são evidenciados aspectos que reproduzem a descrição de ambientes que correspondem a determinada época, a um recorte no tempo. Mas essa narrativa estática não é cristalizada. Ela se movimenta, principalmente, através da consciência de Joana. E esse tempo de caráter não cronológico, em que a duração dos fatos não tem importância, mas sim a intensidade dos momentos vividos, acaba também se aproximando de uma natureza infantil.

A criança enquanto não se submete ao tempo opressivo das obrigações, pode desfrutá-lo somente pela sua existência. Não necessita obedecer, nem associá-lo a uma condição imediata de utilidade. Somente quando penetra cada vez mais no jogo das relações sociais é que se contamina pela aflição de sua perda. A criança pequena pode, durante um tempo limitado, somente vivê-lo sem o peso da produção.

Em um diálogo com Otávio em “As alegrias de Joana”, a permanência da infância “como uma lepra no peito” se manifesta. É nesse traço cortante que o espírito da personagem impulsiona sua conduta. Sem essa característica,

¹¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 30.

que a liberta através do sonhos, do pensamento e das palavras, como evidencia a própria narrativa, o mundo não seria suportável para Joana.

[...] Um dia contara a Otávio histórias de Joana menina do tempo da criada que sabia brincar como ninguém. Brincava de sonhar.

A princípio sonhava com carneiros, com ir à escola, com gatos tomando leite. Aos poucos sonhava com carneiros azuis, com ir a uma escola no meio do mato, com gatos bebendo leite vermelho em pires de ouro. E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras.

Depois de ouvi-la, Otávio lhe dissera:

— Agora penso que talvez tivessem abandonado você muito cedo... a casa da tia...os estranhos...depois o internato...

Joana pensara: mas havia o professor. Respondera:

— Não...O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim... — e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa.

— Eu não voltaria um momento à minha meninice, continuara Otávio absorto, certamente pensando no tempo de sua prima Isabel e da doce Lídia. Nem um instante sequer.

— Mas eu também, apressara-se Joana em responder, nem um segundo. Não tenho saudade, compreende? — E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada. — Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria.¹¹⁷

Ela continuará seguindo, ao mesmo tempo, por vários caminhos. Em uma vida que privilegia o olhar sempre atento e agudo diante da vida, em conjunto com uma natureza indomável. Em pleno diálogo com Otávio, o seu pensamento, que nunca se interrompe, relembra um versinho feito pelo pai especialmente para ela, e que parece ter previsto o seu destino, o de enxergar mais além de onde deveria...

Margarida a Violeta conhecia,
uma era cega, uma bem louca vivia,
a cega sabia o que a doida dizia
e terminou vendo o que ninguém mais via....¹¹⁸

No capítulo “O banho” acontecem os momentos mais expressivos dos conflitos da menina que começa a se tornar adulta. Nele acontece o roubo de um livro pela personagem, a descoberta de que é “uma víbora”, o comovente encontro com o professor, por quem nutre uma paixão, que lembra a existente

¹¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 48.

¹¹⁸ Idem.p. 48

em “Os desastres de Sofia”, e a sua entrada no colégio interno. E para suportar esse lugar, apartado do mundo exterior dará continuidade à sua sobrevivência através das infinitas possibilidades da imaginação.

Mas é no encontro com o professor, figura lembrada por mais de uma vez durante o romance, que a narrativa consegue demonstrar a apreensão da natureza em conflito da personagem. Nessa parte do romance, temas delicados referentes a Joana como sua incompreensão diante da vastidão do mundo, da complexidade do comportamento instável das pessoas, e o desequilíbrio de sentir o primeiro amor, com seus “joelhos sujos” de menina e invejosa das formas da mulher do professor, adquirem um grau intenso de sofrimento, que evidencia uma fase complexa da formação da criança. Essa infância não idealizada, retratada de maneira desordenada com relação à própria estrutura narrativa do romance, evidencia ainda mais a condição vulnerável da existência.

O olhar da criança personagem não falsifica as impressões concernentes à natureza humana. A infância presente na narrativa não se confunde com uma infantilização dos sentimentos da personagem. Ela pode ser aproximada do caráter da mulher adulta Joana, que escapa do modelo de convivência regulado por normas e à obediência de regras. Ela despreza o que Adorno chama de “construção da existência”, para melhor ser aceita. Possui, em virtude disso, um traço de inadequação próprio da criança, de um modo geral, enquanto ainda não está regulada pelos ditames da etiqueta social, e fala, para o pavor dos pais, o que não se deve na frente das visitas.

Essa construção da existência é um termo que Adorno utiliza para comentar em “Réquiem para Odette”¹¹⁹ sobre a cadeia de futilidades que envolvia parte da Europa na imitação do estilo de vida anglo-saxão. Mesmo o texto fazendo esse recorte num contexto específico da vida européia, é possível aproximá-lo da condição de Joana, pois o que Adorno aponta como tédio na vida auto-administrada é justamente o que a personagem de Clarice não consegue suportar: a imposição e obediência de regras, a preservação artificial de um estilo, o cuidado com o delicado equilíbrio entre a correção e a

¹¹⁹ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 185.

independência, assim como a própria existência se apresenta como significativa e apazigua a má consciência dos socialmente supérfluos.

Não é à toa que a personagem de *Em busca do tempo perdido* dá nome ao texto. A deslumbrada Odette, que, usando as palavras contidas na reflexão de Adorno, sempre está de prontidão à ostentação e ao puro fazer parte em um conjunto desprovido de verdade. Na trajetória oposta, segue Joana, sem *mise-en-scène*, afunilando cada vez mais suas relações com os outros. Otávio não a interessa, Lídia não a assusta, o amante não significa a busca por um novo amor e nem tão pouco uma possibilidade de ascensão social. Não há vida social que simbolize amenidades na narrativa.

Para Benedito Nunes, *Perto do coração selvagem* resulta em uma expressividade monocêntrica. Esse modo de expor os acontecimentos se baseia em um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa. Em suma, a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem. E aponta as principais características do romance: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter incabado da narrativa. E na base dessa realização artística está a personagem Joana, que “continuava lentamente a viver o fio da infância”. Essa frase é dita no capítulo “O dia de Joana”, que a apresenta casada e numa longa reflexão sobre a existência e a infinitude da imaginação.

Se na primeira parte do romance é enfatizada a infância de Joana encadeada com sua vida do presente, na segunda vamos ter os conflitos que envolvem o triângulo amoroso entre ela, Otávio e Lídia. O conflito evidencia a insatisfação e o questionamento da personagem, que vão se tornando mais intensos à medida que se aproxima o final da narrativa. No último capítulo “A viagem”, Joana vai ao encontro de sua infância e de sua morte. Essas duas imagens se unem, reforçando a inquietação da liberdade e a promessa de uma vida plena.

Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa que se morou. Não da casa propriamente, mas da posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha [...] Assim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?¹²⁰

¹²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998. p.196.

A narrativa se encerra num estado de súplica que reforça a permanência da infância na maneira de agir da personagem. O retorno freqüente aos anos iniciais de sua vida durante a narrativa, agora se apresenta também ao final, reforçando a sensação de desamparo de se estar num mundo falível. A altivez de Joana possui um aspecto infantil, porque não se dá conta da sua incapacidade diante de um sistema de regras que envolvem a dinâmica social, e, dessa forma, impedem a possibilidade de uma vida autêntica.

Como observa Nunes, Joana:

Continua, pois, nessa viagem, que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomença, a errância da personagem. O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista.¹²¹

E continuando sua análise aponta para a infância que se faz presente também em *O lustre*. Este romance se inicia com um pacto mútuo entre dois irmãos, ainda meninos, Virgínia e Daniel. Eles presenciam a morte de um afogado boiando num rio e silenciam para todos sobre o que viram, fortalecendo assim um pacto sinistro de dependência afetiva baseada num vínculo de domínio e servidão.

Para o crítico há fatores que aproximam os dois romances, com relação a aspectos da infância de suas protagonistas. Joana e Virgínia buscam, em momentos de desamparo e fracasso, o tempo perdido da infância e se deparam com a morte. No caso de Joana, descobrindo sua condição limitada. No de Virgínia fulminada pela fatalidade. E nessa trajetória que lhes é comum cabem dois itinerários simétricos: Em *Perto do coração selvagem*, o da viagem final de Joana, sem rumo certo, quando o romance se encerra e a narrativa fica em suspenso. Já em *O lustre*, o percurso de ida e volta da personagem, entre o campo e a cidade, onde a viagem de Virgínia acaba abruptamente fechando a narrativa.

Benedito Nunes continua ainda afirmando que em *Perto do coração selvagem* a infância lembrada pela mulher adulta integra-se no final à sua experiência da morte. Na composição de *O Lustre*, a infância, integrada a um

¹²¹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p. 24.

desenvolvimento biográfico linear, que vai desde os primeiros anos de vida até a idade adulta, está ligada, desde o começo, à vivência da morte.

Nas duas obras a vida em sua absurdez e sublimidade vai sendo matizada na escrita de Clarice. E na corda bamba da insegurança de se estar no mundo, os personagens são obrigados a andar. O último capítulo de *Perto do coração selvagem* deixa em aberto a trajetória de Joana, que vai seguindo entre o medo e a expectativa de uma nova vida, mas sem ilusões.

Como nos lembra Adorno em “Regressões”:

[...] Ser capaz de medo e de felicidade é o mesmo: a abertura para a experiência ilimitada e estendida até o sacrifício de si, na qual quem está em vias de sucumbir se reencontra. Que felicidade seria aquela que não se medisse na incomensurável tristeza do ser? Pois o curso do mundo é perturbado. Quem se adapta cuidadosamente a ele torna-se assim partícipe da insânia, enquanto só o excêntrico se manteria inteiro e poria freio na loucura. Só a ele seria dada a lembrança da aparência da desgraça, da “irrealidade do desespero”, e o dar-se conta não só de que ainda vive, mas de que ainda há vida [...]¹²²

3.2. História de instantes

“Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que o meu mal é querer ter todos os instantes.”¹²³

C.L

A infância de Virgínia descrita em *O lustre* possui um caráter sombrio. Os primeiros anos de vida em Granja Quieta Alto revelam uma menina solitária, criada em um ambiente hostil, onde falta carinho dos pais, dos irmãos e da avó. A própria natureza que possui uma presença significativa nesse período da vida da personagem não tem um caráter sereno. Ela é retratada na maioria das vezes numa dinâmica de movimentos bruscos, de maneira pouco iluminada

¹²² ADORNO, T.W. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.197.

¹²³ Apud GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p.199.

para a visão de uma criança. Quando Virgínia a observa ou interage com ela, as imagens descritas não revelam um olhar de apaziguamento, embora de certa forma essa seja uma maneira de escapar do ambiente taciturno em que vivia.

O romance não retrata a vida de Virgínia com precisão cronológica. Não é possível saber ao certo a idade exata das fases da vida apresentadas no enredo, mas é possível deduzir que a sua saída de Brejo Alto tenha ocorrido ao final da adolescência. Entretanto, isso não interfere na percepção intensa da personagem criança, que possui um modo particular de enxergar as formas e os objetos presentes na narrativa. Essa visão infantil não acontece de modo forçado. Não se quer retratar o modo como a criança pensa o mundo, mas sim como ela o percebe, e nisso reside o espanto dos olhos iniciantes na vida diante do que a existência proporciona.

Nas primeiras páginas da história sabemos que ela ria alto quando estava sozinha e também gostava de prestar atenção ao silêncio. Não existe a presença de animais de estimação no espaço da casa. E tão pouco de brinquedos ou livros. O ambiente rural propício a uma ligação mais afetuosa com os bichos não se realiza na narrativa. Esse lugar que teria todas as condições para proporcionar uma infância de alegrias é na verdade sinistro e opressor. Quando Virgínia não estava sob o domínio de Daniel, isolava-se para brincar com o barro às margens do rio, para “dar forma ao que existia e ao que não existia também”. É nesse instante que acontece a única menção à brincadeira de caráter infantil, quando a menina faz bonequinhos de argila:

Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover, uma flor, um cometa de cauda salpicada de areia lavada e faiscante [...] (p.45)

Essa fuga de Virgínia para a brincadeira faz lembrar as considerações de Walter Benjamin em seu artigo “Velhos brinquedos”¹²⁴, quando ele afirma que o ato de brincar significa sempre libertação. Isso permite que elas fiquem rodeadas por um mundo de gigantes. Para Benjamin, quando elas brincam,

¹²⁴ BENJAMIM, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34. 2002. p.85.

criam para si um pequeno mundo próprio; diferente do adulto que se vê atormentado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, e que liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada.

O convívio da família é caracterizado sem felicidades, sem diversão. “Os dias na Granja Quieta respiravam largos e vazios como o casarão”. A moradia enorme e com poucos móveis tem um aspecto embaçado, revela um período passado de riqueza. O tempo presente narrado é corroído pela amargura causada pela perda do dinheiro e do prestígio social. A única quebra da rotina acontecia de vez em quando, com a visita opaca de uns tios. Esse momento é narrado numa atmosfera semelhante a do conto “Feliz aniversário”¹²⁵, em que os parentes se reúnem sem um entusiasmo verdadeiro de celebração. A única coisa do ambiente familiar que merece destaque especial na visão da menina é o lustre, que recebe a seguinte caracterização no pensamento da menina:

A sala. A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance — o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez — enquanto ela corria atravessando a sala — ela era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás.¹²⁶

Os nomes dos pais de Virgínia em nenhum momento são mencionados. Vamos ter referência somente de Daniel e Esmeralda, seus irmãos. Com o primeiro ela vai ter uma relação estranha de submissão e agressividade, e com a irmã, de distanciamento e indiferença.

O pai não falava com Esmeralda, mas a mãe a protegia de sua indiferença e agressividade. É à irmã mais velha, que possivelmente foi abandonada ou forçada a se separar de um grande amor, que os carinhos e cuidados da mãe são direcionados, e mesmo assim de modo muito sutil. Tanto Daniel quanto Virgínia são negligenciados afetivamente pelos pais. Estes os alimentam, os mantêm na escola, tomam os cuidados necessários para prover as crianças, mas em nenhum momento é manifestado qualquer carinho para com os filhos. A figura da avó, que passa todo tempo em um quarto sendo

¹²⁵ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.94.

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 15.

cuidada pelos da casa e por uma empregada, também manifesta indiferença com relação às crianças. Apesar disso é interessante salientar que Virgínia é a que mais se aproxima dela, mesmo não recebendo a atenção esperada.

A postura dos mais velhos da casa se caracteriza então pela ausência de interesse com relação às crianças. Virgínia está condenada desde muito cedo à solidão, de maneira ainda mais dolorosa do que Joana, pois as brincadeiras tão presentes em *Perto do coração selvagem*, e que salvavam a personagem da sensação de isolamento, não se manifestam com mesma plenitude em *O lustre*. Ela é criança solitária no meio de uma família. Apesar da companhia freqüente de Daniel não existe fraternidade entre os dois. O caráter de Virgínia possui um desalento que contrasta com a altivez de Joana. Entretanto, ambas caminham sem direção e desprezam um modo de viver baseado em relações de prestígio.

Existe um aspecto lúdico na narrativa, mas que se torna bem mais sombrio do que o apresentado em *Perto do coração selvagem*. A casa austera ganha um pouco de vida através dos olhos da criança que vê “o candeeiro aceso vacilando calmo”, “a escadaria dormente respirando”, “o ar rápido nos trincos lustrosos”, “a sala cheia de pontos neutros”. Essa menina vive sua vida num espaço onde a surpresa e a alegria do inesperado jamais acontece. A amargura dos adultos calcina a expectativa da criança. O único milagre era o movimento revelado das coisas, como está dito na própria narrativa.

Com relação a esse aspecto podemos lembrar do artigo “O Lustre” de Gilda de Mello e Souza, publicado no “Estado de São Paulo” em 14 de julho de 1946, mesmo ano de edição do romance, no que se refere às potencialidades da linguagem tão bem exploradas pela jovem Clarice Lispector, e reveladas de forma intensa através de Virgínia. A filósofa observa que a linguagem é um processo lógico por excelência e que ela traduz o mundo em termos esquemáticos. A palavra despoja cada objeto particular de sua possível riqueza diferenciadora, reduzindo-o ao essencial, simplificando a natureza das coisas e estabelecendo desse modo uma espécie de ordem no mundo.

Para Gilda de Mello e Souza a estrutura narrativa de *O lustre* é exatamente o contrário disso. O que predomina é a complexidade e a contradição de cada objeto que se vê. Virgínia não procura uma unidade na natureza, e sim a desordem. Para isso a capacidade anímica da linguagem

não é utilizada com o intuito de definir melhor as coisas, mas sim de tornar ainda mais rica a representação do mundo. Além desses elementos apontados pela crítica, as características essenciais à poesia, como a violação do sentido lógico da frase, a linguagem anímica e a anotação do excepcional também são enfatizadas como aspectos relevantes no romance. E isso pode ser aproximado ao pensamento cambiante da menina Virgínia:

Assim: quando a gente vê um vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. (p.38)

Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis [...] (p.41)

Instante por instante! tremiam nela pensamentos de vidro e sol. (p.61)

Embora não haja referências à infância de Virgínia no ensaio, podemos associar essas considerações ao período vivido em Brejo Alto. Nele, a personagem supera a infelicidade de sua infância desnordeada através da percepção da natureza que estava ao seu redor. E que permitia a ela “olhar para árvores mais altas do que tudo e carregar na palma da mão um pouco do rio”.

E desde o momento em que ocorre a experiência perturbadora de ter visto, junto a seu irmão, o homem afogado e ter se calado sobre esse fato parece ter condenado a menina a jamais viver as coisas com tranquilidade. “A mão cerrada para sempre no galho da ponte” é o pesadelo real da infância que irá perdurar até a sua morte trágica, já anunciada, nas páginas iniciais do romance, pela figura da velha Cecília.

Como afirma Gilda de Mello e Souza a busca pelo sentido da vida e da perfeição do ser, assim como, os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre os seres humanos e o desejo de superar o mundo do possível estão presentes em *O lustre*. E mais uma vez é válido salientar que esses aspectos podem ser percebidos desde o início do romance, quando a ênfase se dá em torno da família da personagem, e não somente na fase que expõe sua vida adulta.

É tocante quando Virgínia percebe pela primeira vez a passagem do tempo e o futuro que se estendia a sua frente:

Como era fatal ter vivido. Pela primeira vez envelhecera. Pela primeira vez tinha a consciência de um tempo atrás de si e a noção desassossegada de algo a não poder tocar jamais, de alguma coisa que já não lhe pertencia porque estava completa mas que ela ainda se prendia pela incapacidade de criar outra vida e um novo tempo. Toda a sua infância fora franzida pelo ar frio que doía no nariz com gélido ardor; via a si mesma como de longe, pequena, a forma escura na neblina já dourada de sol, abaixada olhando na terra algo que não podia mais precisar [...] (p. 70)

Impedida de alcançar o que viveu no passado, Virgínia também é atormentada por não conseguir viver com tranquilidade o presente. Não encontra sentido para sua vida, não se realiza através dos amores vividos na narrativa e não consegue se integrar na rede de relações sociais. Nessa trajetória negativa acaba revelando uma natureza imponderável que não teria outra alternativa a não ser o encontro precoce com a morte. Esse acontecimento provoca perplexidade não somente pela violência do inesperado, que finalmente ocorre, mas pela reação das pessoas em torno de seu cadáver.

3.3. Narrativa poética

“Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se”.¹²⁷ Essa observação de Georg Lukács, a respeito da epopéia, representa uma situação oposta à do herói no romance, diferença que se radicaliza em suas formas modernas, principalmente em relação a escritores como Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, e, no caso brasileiro, Clarice Lispector.

Nessa forma literária, oriunda de transformações históricas – sociais e econômicas – vamos encontrar um homem atormentado pela sublevação da

¹²⁷ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.26.

consciência, em virtude dos seus atos, das suas omissões, e por circunstâncias exteriores que escapam à sua compreensão. Com a exposição intensa do pensamento na narrativa, refletindo uma sociedade repleta de incertezas, a realidade não será mais exposta através de circunstâncias e fatos explícitos. Do interior para o exterior, teremos a representação das angústias humanas. E os heróis, ao contrário da glória, estarão condenados à derrota e à eterna aflição de não terem respostas.

Para Norbert Elias¹²⁸ existem três coordenadas básicas da vida humana: a formação e o posicionamento do indivíduo dentro da estrutura social, a própria estrutura social e a relação dos seres humanos com os acontecimentos do mundo não humano. Todos esses princípios estão diretamente ligados à consciência e aos seus movimentos. A transição de um modo de pensar predominantemente controlado por mecanismos religiosos e autoritários para um modo de pensar mais autônomo, no tocante aos eventos naturais, ao menos inicialmente, esteve intimamente ligada ao avanço mais generalizado da individualização nos séculos XV, XVI e XVII na Europa. Para o sociólogo, essa nova forma de autoconsciência vinculou-se à formação do Estado, à expansão industrial, à ascensão das classes aristocráticas urbanas – além de um fato importante: o domínio dos seres humanos sobre os fenômenos naturais.

O homem a partir desse período passa a se utilizar desses fenômenos da natureza e não mais a temê-los ou venerá-los como em um estágio mítico-religioso. Foi a partir do Renascimento que a forma de autoconsciência e a imagem humana hoje predominantes em nossa civilização foram constituídas. Ao aprenderem a observar e alcançar certezas sobre os eventos naturais, os homens também tomaram mais consciência sobre si mesmos.

Ascende-se assim a um estágio na sociedade em que o homem não depende mais das autoridades para pensar e que o encoraja às afirmações e descobertas. Basta lembrarmos Copérnico, Giordano Bruno, Galileu, Descartes, Newton, e a capacidade de interpretação das leis da natureza e contemplação do universo que tiveram. Mas essa tomada de consciência não foi automática e generalizada, pelo próprio fato de o avanço civilizatório ser imperceptível a quem vive no presente. Para Norbert Elias, ocorre um contínuo

¹²⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

estágio de autoconsciência, absorvendo os acontecimentos, as vivências de outros sujeitos e os mais diversos comportamentos, de maneira espontânea, contribuindo para o desenvolvimento da História.

Assim como Erich Auerbach¹²⁹, o autor de *A sociedade dos indivíduos* comenta alterações ocorridas na estrutura do romance, embora em outro contexto, de menor análise literária, mais conectado aos processos sociais. Apesar dessas diferenças de enfoque, muito do que Auerbach comenta em *Mimesis* é abordado por Norbert Elias. Para este, o romance também teria começado a sofrer alterações significativas a partir da segunda metade do século XIX. Antes disso, os textos em prosa, e não somente estes, desenvolviam sua estrutura preocupados em relatar ao leitor o que as pessoas faziam, as ações e os fatos que aconteciam. Gradativamente, o foco passou a ser não somente a sucessão de acontecimentos que envolviam as personagens, mas o modo como elas vivenciavam esses acontecimentos¹³⁰. Paisagem exterior e interior, o encontro entre pessoas e seu “fluxo de consciência” começavam a ser descritos:

A especial sensibilidade dos escritores permitiu-lhes, como uma espécie de vanguarda da sociedade, perceber e expressar mudanças que estavam ocorrendo no campo mais amplo das sociedades em que viviam. Não fosse assim, eles não teriam encontrado leitores que os compreendessem e os apreciassem. Essas formas literárias constituem-se na verdade, testemunhos da lenta ascensão, que pode ser observada em diversas sociedades, para um novo nível de consciência.¹³¹

Com relação a esse percurso de afirmação das percepções individuais é possível lembrarmos também de Ian Watt e suas considerações relativas a Descartes não aceitar nada passivamente. Watt lembra que nas obras do filósofo francês, *Discurso sobre o método* e *Meditações*, há uma grande contribuição para a concepção moderna da busca da verdade, como uma questão individual, independente da tradição do pensamento, e que tem, justamente por isso, maior possibilidade de êxito. Como não poderia deixar de

¹²⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹³⁰ cf. também as observações de Michel Zéaffa: Subjetivismo e alienação. In: *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974, p. 45-68, especialmente p. 46-47.

¹³¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.87

ser, o romance acaba manifestando esses traços referentes à individualidade do homem.

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade [...] o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.¹³²

Em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, temos a história de Martim, um homem comum, estatístico, personagem que iremos conhecendo aos poucos por meio de escassas informações. Herói hesitante, frustrado e arredio, acredita ter cometido um crime: o assassinato da mulher. Em fuga por esse ato, chega, por acaso, à fazenda de Vitória, mulher solitária e rígida, que abriga Ermelinda, uma prima viúva e sonhadora que se apaixonará pelo homem misterioso. Dizendo ser engenheiro, mas que aceita qualquer serviço, Martim é admitido como empregado, aparentemente pela necessidade de um trabalhador que a proprietária sente e que supera sua desconfiança. Nessa estadia no campo, o protagonista atinge um alto grau de solidão e de proximidade com a natureza, tendo como princípio a recusa em ser apenas mais um homem entre tantos outros.

É essa constituição do personagem, em situação extrema de isolamento, que revela uma problematização aguçada das relações sociais, do jogo de acomodação e interesses subjacentes à ordem social. Se no século XIX começa a ser conformado o herói em conflito, demonstrando a perda de imanência de sua subjetividade com o mundo, a partir das primeiras décadas do século XX a radicalização dessa forma vai atingir uma situação mais drástica. Diante da complexidade da existência e do próprio esgotamento das formas tradicionais para expor as contradições, a crença na apreensão total do mundo torna-se impossível. A busca racional pela objetividade na representação da realidade se despedaça, e o romance será umas das expressões artísticas mais reveladoras dessa impossibilidade.

¹³² WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.14.

A maçã no escuro está dividido em três partes: "Como se faz um homem", "Nascimento do herói" e "A maçã no escuro". A história ocorre em terceira pessoa, aderida às constantes idéias e sentimentos do protagonista, quase sem a presença do discurso indireto livre, de tal modo a voz narrativa é capaz de por si mesma impregnar-se do personagem. No primeiro capítulo, Martim reflete sobre a sua existência medíocre, reflexo de mentiras, interesses suspeitos, e de como um homem se torna, mesmo involuntariamente, refém de padrões reguladores.

Na rota da sua fuga desesperada, o personagem está em constante luta com o mundo, pois as lembranças obsessivas de um passado problemático, somadas à realidade do presente, o fazem renegar o que foi vivido e a lutar pela construção de uma nova consciência diante das coisas, da natureza, das relações entre os homens, assim como da própria linguagem.

Como Joana, esse homem, que para maior complexidade do enredo é estatístico, possui uma natureza infantil. Mas esse traço distintivo não limita sua condição para contestar a dinâmica social, mesmo estando muito próximo da animalidade e cometendo atos que à primeira vista seriam irracionais e desconexos.

O ato de não falar converge para um esvaziamento da existência. Ter o domínio da linguagem, a lida com as palavras, não significa sabedoria e capacidade de percepção crítica. Há uma espécie de desaprendizado referente aos hábitos e convenções da sociedade. E é nesse sentido que aspectos relacionados à linguagem presentes na narrativa de *A maçã no escuro* podem ser aproximados da visão de Giorgio Agambem¹³³ sobre o conceito de Infância. Para ele, é relevante enfatizar que uma reflexão sobre a infância implica uma relação com a voz humana, assim como de sua própria ausência.

A infância não seria um recorte no tempo, nem algo relacionado à idade cronológica, ou a um estado psíquico. A ênfase de seu estudo está no fato de que a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular os problemas dos limites da linguagem. Sendo assim, o conceito de infância seria uma tentativa de pensar esses limites em uma direção que não busca o inefável. Embora enfatize que categorias como o inefável e o inconexo

¹³³ AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

sejam pertencentes unicamente à linguagem humana, e que, longe de indicarem uma espécie de restrição, exprimem sua capacidade pressuponente.

Para Agambem, a própria História soluciona o problema da infância como pátria originária da experiência humana. Seguindo o pensamento de Walter Benjamin, o filósofo italiano enfatiza que a História não pode ser um progresso contínuo da humanidade falante mediante um tempo linear, mas, sim, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na sua infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se sempre em viagem. A infância se caracterizaria como uma exposição entre a experiência e a linguagem.

Num dos primeiros momentos em que começa a sua fuga, Martim é retratado numa posição que lembra a de uma pequena criança, ainda incapaz de andar, disposta no chão de uma imensa e luminosa sala vazia:

E uma claridade bruta cegou-o como se ele tivesse recebido na cara uma onda salgada de mar.

Estonteado, de boca aberta, aquele homem estava infantilmente sentado no meio de uma extensão deserta que se perdia de vista para todos os lados. Era uma luz estúpida e seca. E ele estava sentado como um boneco imposto no meio daquela coisa que se impunha.¹³⁴

As manifestações do pensamento de Martim são construídas por Clarice Lispector através de uma linguagem poética, de ligação extrema com a natureza. O personagem manifesta impressões que podem ser vinculadas ao pensamento de Agambem acerca das características mais peculiares da linguagem humana. O pensamento sobre a perda da capacidade de se comunicar, a privação do contato com outras pessoas, por sua vontade, e o silêncio que envolve a trajetória do herói problemático, não são entraves para a compreensão do enredo. É justamente a capacidade múltipla da linguagem, em conjunto com a estrutura singular da forma literária em questão, o romance, que a narrativa se coloca em um plano superior independente.

Não sei mais falar, disse então para o passarinho [...]

Só depois pareceu entender o que dissera, e então olhou face a face o sol.
“Perdi a linguagem dos outros” [...]

¹³⁴ LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 21.

Então o homem se sentou numa pedra [...] Porque alguma coisa estava lhe acontecendo [...] Embora não houvesse sinônimo para essa coisa que estava acontecendo [...]

Antes que passasse, ele involuntariamente a reconheceu. Aquilo — aquilo era um homem pensando [...]

Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vêm tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras.

Mas restava a desobediência. (p.31-34)

A capacidade do ser humano de utilizar as potencialidades da linguagem o torna único na natureza. E, segundo Agambem, é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito:

A idéia de uma infância como uma “substância psíquica” pré-subjetiva revela-se um mito, como aquela de um sujeito pré-lingüístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância, que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação¹³⁵ que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.

Para ele não é possível alcançar a infância sem ir de encontro à linguagem. O problema da experiência como pátria original do homem torna-se então o da origem da linguagem, na sua dupla realidade de língua e fala. Somente se nós pudéssemos atingir um momento em que o homem já estivesse ali, mas a linguagem não estivesse ainda, seria possível afirmar ter entre as mãos a “experiência pura e muda”, uma infância humana independente da linguagem.

Para Agambem, se não houvesse a experiência, assim como uma infância do homem, certamente a língua seria um jogo, cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais. Mas para ele, a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do

¹³⁵ AGAMBEM. Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 59

homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, esta coloca-se então como lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. Para a compreensão dele, a infância é a possibilidade de ir ao encontro da linguagem e, a partir desta, enfatizar que a passagem da língua para o discurso constitui um aspecto primordial da nossa existência.

A beleza da narrativa poética que existe em *A maçã no escuro* dá ênfase a um aspecto primordial da expressão humana: a beleza das palavras. Martim, no começo da rota de sua fuga, falando para um “auditório” de pedras maduras e infantis diz a seguinte frase: “Embora houvesse os que, apesar de maduros, tinham — tinham como uma lepra a infância devorando o peito”. O que é dito, impressiona o próprio personagem:

Esta última frase o homem disse com vaidade porque lhe pareceu que organizara com alguma perfeição as palavras. Certamente o que fez Martim experimentar essa perfeição foi o fato de suas palavras terem de algum modo ultrapassado o que ele quisera dizer. E, embora se sentindo ludibriado por elas, preferiu o que dissera ao que realmente pretendia dizer, por causa do modo muito mais certo como as coisas nos ultrapassam.¹³⁶

A nova experiência com a linguagem conduz o homem a uma aprendizagem mais espontânea, próxima a uma existência mais autêntica que Martim começa a idealizar, na sua trajetória romântica, como nova diretriz para sua vida.

E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentia agora longe da linguagem dos outros que, por um atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo. E estranhou-a, como um homem que escovando sóbrio os dentes não reconhece o bêbedo da noite anterior. Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de “crime” a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera. (p.35)

Benedito Nunes, no seu ensaio “A maçã no escuro ou o drama da linguagem”, observa que além do caráter romântico do protagonista, no sentido de um aprendizado através da experiência diante dos obstáculos impostos ao herói, também há uma peregrinação simbólica da alma, que se caracteriza pelo

¹³⁶ LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.43.

extravio dos sentidos, pelo isolamento afetivo e intelectual e à visão extática das coisas. Através dessas duas linhas de ação: romântica e mística, com a presença de enunciados dubitativos, hipotéticos e assertórios é que a maneira de agir e pensar de Martim pode ser associada a uma aprendizagem que retorna à natureza infantil para melhor sentir o mundo. Ora privando-se da linguagem, ora reconstruindo-a com a liberdade de estar fora da dinâmica social imediata e da obrigatoriedade da comunicação precisa.

A inteligência é mortificada pelo não-entendimento, a vontade pelo não-querer. Liberada a sensibilidade, a visão direta sobrepõe-se à idéia, o ver ao dizer, a coisa à palavra que a nomeia.¹³⁷

“Como se faz um homem” possui um caráter ambíguo, pois se a fragilidade do personagem é exposta pelo reconhecimento das suas ações em defesa dos próprios interesses no passado, a construção de uma nova identidade se mostra ativa e efêmera, porque ao mesmo tempo em que pretende ser um novo homem, com convicções sem justificativas racionais, Martim começa a dar sinais de dificuldades em desvencilhar-se definitivamente das crenças coletivas. A tensão está presente em toda trajetória do herói, sua experiência é a de dilaceramento e o fracasso acontecerá pela impossibilidade da liberdade plena do sujeito. A liberdade de Martim só se efetiva através do pensamento. E este se aproxima, muitas vezes, da estrutura psíquica infantil, por não existir, por exemplo, refreios no seu contato e na especulação da origem da natureza:

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la. (p.40)

Como afirma Benedito Nunes, há um esvaziamento de Martim com relação ao seu passado e ao contato com o meio social, mas para que Martim consiga construir outra existência, não será suficiente apenas ver o que existe

¹³⁷ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p.42.

ao redor de si. Agora, há a necessidade do dizer, da palavra que exprima e interprete, que fixe valores e defina aquilo que se pretende alcançar. Seu papel a desempenhar como pessoa, estaria ligado à função das palavras, do uso renovado que delas fizesse para reconstruir-se. Tudo isso tem início quando o personagem dá um novo significado à palavra *crime*.

E, como herói rebelde, que teve origem pela palavra formadora, esse homem teria o seu tanto de apóstolo e de poeta, pois a sua liberdade uniria a expressão à ação, o dizer ao ser. Pois transgredindo o código moral, faz-se também transgressor do código lingüístico. E é essa liberdade que o aproxima de uma natureza infantil de caráter transitório, efêmero, que ainda não foi atingida pela absorção do código lingüístico específico do qual faça parte.

Mas assumindo a posição de um herói rebelde, que foi gerado pela palavra transformadora, isso o aproximaria da condição própria ao poeta, pois ao transformar-se devido às palavras com que se interpreta, deseja também modificar o mundo. Benedito Nunes continua seu pensamento enfatizando que se Martim transgride o código moral, faz-se igualmente contraventor do código lingüístico, superando o que está acima da linguagem comum coloca-se como um ser excepcional, sonhando a reconstrução do mundo acima dos outros. Entretanto, nos lembra que preço Martim pagará por sua ousadia:

Mas quando o instante da sanção sobrevém, esse projeto de rebeldia liberadora se desmantela. É o fiasco da identidade pessoal de Martim. O convívio dos outros, a ordem social transgredida, a linguagem comum violada, absorvem-no como uma só realidade global, indiferenciada, objetiva e indiscutível: construção absoluta e perfeita, que obtém o grato reconhecimento do trânsito, com ela enfim reconciliado e pronto a expiar a sua culpa. A consciência de Martim tranfere-se à dos quatro representantes da Lei que o vêm buscar e com o quais se confraterniza.¹³⁸

O personagem percorre toda a narrativa entre o medo e o desejo de liberdade. A consciência de que existe vida além da sua, regada por princípios estabelecidos por outros, o deslumbra e apavora. Isso aproxima espontaneamente o romance à nossa vida, desmistificando o rótulo impregnado a Clarice Lispector: o de que seus escritos estão somente em torno do metafísico, do epifânico, envoltos em uma atmosfera contemplativa e

¹³⁸ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. p. 47.

alheia aos conflitos em sociedade. O movimento criativo da autora se realiza a partir de um processo dialético existente entre os próprios homens e entre o homem e o meio externo. Essa percepção que se constituiu através do seu “exílio voluntário” é resultante de uma imensa capacidade de observação, que envolve logicamente vivências pessoais.

Há, desse modo, um repúdio diante do comportamento padrão sempre imposto pelos que dominam, e absorvido por aqueles que querem ascender a qualquer preço, onde não existe espaço para os que não se adaptam ao ambiente de competição. Mas como está dito na própria narrativa de *A maçã no escuro*: “Restava a desobediência...”¹³⁹. E é através dela que vamos encontrar esse herói arredio e totalmente aflito diante do que se põe a sua frente, mas que possui o propósito de não mais repetir as situações do passado, embora constatemos o malogro dessa determinação ao fim da narrativa. O fracasso será a medida para a percepção da condição humana e dos absurdos que a envolvem. A rebeldia de Martim será o eixo iluminador para a tentativa de compreensão de si e do mundo, porém, a obstinação do personagem vai se tornando desilusão.

Segundo Lukács, “O processo pelo qual foi concebida a forma interna do Romance é a peregrinação de um indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro conhecimento”¹⁴⁰. Martim chega à fazenda de Vitória de modo acidental, após uma longa caminhada. Em princípio tinha a intenção de um rápido pouso, comida, e do uso do caminhão no momento mais favorável para empreender outra fuga, mas os dias começam a ser ocupados como ele não esperava. O herói, como uma criança desorientada, perde o controle dos seus planos e do seu destino.

Mas desde que, há duas semanas, aquele homem experimentara o poder de um ato, parecia também ter passado a admitir a estúpida liberdade em que se achava. Sem um pensamento de resposta, pois, suportou imóvel o fato de ser ele o único próprio ponto de partida. (p.22-23)

¹³⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.35

¹⁴⁰ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.82

Ainda que a relevância seja a do mundo interior, Martim não consegue se distanciar do mundo exterior, ora renegando-o, ora aproximando-se dele. Indo do estágio contemplativo à ação, embora essa ação não seja motivada por nenhuma causa, nenhum ideal, vinculados explicitamente a interesses coletivos. Na tentativa de afastamento da sociedade, na ligação espectral com a natureza ao cogitar a possibilidade de não mais usar a linguagem, o personagem revela o seu caráter, as fragilidades encobertas pela necessidade imediata de sobrevivência. Martim, em sua constituição ordinária, espelha as contradições da sociedade, pois a ação individual ou a ausência dessa ação carregam em si os conflitos intrínsecos à existência.

Em "A crise do romance", Walter Benjamin aponta que a fonte dessa estrutura narrativa é a do indivíduo em sua solidão. Ninguém pode dar conselhos a ele, que também não sabe dar conselhos a ninguém. Entretanto, essa falta de experiência na narrativa não vai significar uma ausência de questionamentos e reflexões sobre a natureza humana e sua incerteza diante do destino. Assim como Benjamin, para Lukács a solidão é a base do personagem moderno que: "[...] terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento"¹⁴¹.

E é na mais remota solidão que Martim vai sentir a necessidade da comunicação. E, nesse instante, o que vem a sua mente é a lembrança de seu filho em um episódio que expressa bem a originalidade do pensamento da criança:

Não sabia por onde começar a pensar: Então lembrou-se de seu filho que um dia dissera na hora do jantar: não quero esta comida! A mãe retrucara: que comida você quer? O menino terminara dizendo com o doloroso espanto da descoberta:

— Nenhuma!

Ele, Martim, então lhe dissera:

— É muito simples: se você não está com fome, não precisa comer.

Mas a criança começara a chorar:

— Não estou com fome, não estou com fome...

E como o rádio também estava ligado, o homem gritara:

— Já lhe disse que se você não tem fome não precisa comer!

Por que está chorando?

O menino respondera:

— Estou chorando porque não estou com fome.

¹⁴¹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 43.

— Prometo que amanhã você vai ter fome, prometo!, dissera-lhe Martim perturbado, entrando por amor na verdade de uma criança.¹⁴²

Mas como bem observa Benedito Nunes, em “A maçã no escuro ou o drama da linguagem”, quando Martim recusa a significância codificada da palavra *crime*, e tenta, através de uma busca por novas palavras e conceitos para o seu ato ilícito, reinterpretar o seu passado e almejar novo futuro; ele apenas conquista uma máscara verbal, retórica. Sendo assim, a trajetória do personagem é também um caminho por entre palavras, que vai resultar em uma jornada em círculo. Martim vai voltar ao seu ponto de partida: “à linguagem comum, constituída de frases feitas e de clichês verbais”. Dessa maneira, fracassa a sua tentativa de reconstrução.

Em “A estrutura dos personagens”¹⁴³, Benedito Nunes destaca que o processo da vida individual, existente nos romances de Clarice Lispector, não se enfraquece nos conflitos psicológicos, naquilo que se poderia chamar, segundo Lukács, a dimensão biográfica do romance. A história dos personagens enquanto indivíduos é um meio de acesso à dimensão secreta da existência, que já possui significado ontológico. Para o filósofo, através da sua escrita é possível enxergar o que é pessoal e subjetivo, em cada indivíduo, refletir uma realidade profunda, impessoal e transcendente. E lembrando André Gide, afirma que, o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga.

Ao querer para si uma existência plena e desvinculada das normas sociais, Martim ignora as leis, os padrões que regulam a convivência entre os indivíduos:

A verdade é que o homem com sabedoria abolira os motivos. E abolira o próprio crime. Tendo certa prática de culpa, sabia viver com ela sem se incomodar. Já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte ter há duas semanas executado exatamente um que fora previsto. Uma boa educação cívica e um longo treinamento de vida o haviam adestrado a ser culpado sem se trair, não seria uma tortura qualquer que faria com que sua alma se confessasse culpada. (p.35)

¹⁴² LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 124.

¹⁴³ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 116.

Em seu ensaio "Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno"¹⁴⁴, Jeanne Marie Gagnebin, ao comentar a *Dialética do esclarecimento*, faz considerações acerca dos processos de ajuste aos quais os homens são submetidos em sociedade. O esclarecimento reprime a propensão natural do homem às sensações primitivas, como o medo, que resultam em reações involuntárias do corpo.

Então no escuro, não sabendo ao certo do que tinha medo, o homem teve medo do crime que cometera. Face a face com a palavra crime, recomeçou a tremer e a sentir frio, sem conseguir desmanchar o riso que ressurgira. E o criminoso teve tanto medo que pela primeira vez compreendeu em todo o seu inexprimível sentido o que significava a salvação. (p.219)

"O esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores"¹⁴⁵. Com base no texto de Adorno, Gagnebin observa que em uma sociedade organizada pelo lucro, aos indivíduos não são permitidos vacilos identificatórios. A obrigação é a de seguir as leis da produção capitalista, a lei do trabalho em vista da mais-valia, e não da realização pessoal e coletiva, a lei da sexualidade familiar e higiênica com os papéis bem determinados por homens e mulheres. Alterar a ordem dessa sentença é um grande fardo para Martim.

A verdade dos outros tinha que ser a sua verdade, ou o trabalho de milhões se perderia. Não seria esse o grande lugar comum a todos? (p.299)

Perplexo com a impossibilidade de suas convicções, a posição do personagem se assemelha às observações de Northrop Frye em seu ensaio "Crítica histórica: teoria dos modos"¹⁴⁶. A incapacidade do sujeito em transpor os limites do mundo está na essência do capítulo "Nascimento do herói". O modo irônico apresentado por Frye estabelece uma relação do herói com o mundo de maneira inferior em poder e inteligência com relação a nós mesmos. Assim sendo, a narrativa nos dá a sensação de "olhar de cima" a condição do

¹⁴⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.85.

¹⁴⁵ Apud GAGNEBIN, Jeanne M. Op.cit. p.84

¹⁴⁶ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1979. p.40

personagem. As circunstâncias apresentadas não dispõem o indivíduo em harmonia com a totalidade.

Sendo assim, o confronto apresenta-se latente, pois entre o desejo do homem e a superação dos obstáculos que se colocam à sua frente, surgem situações dramáticas. Não mais por influências externas resultantes de intervenções divinas, mas pelo embate do indivíduo com a sua consciência, e com o mundo hostil aos seus propósitos. Esse aspecto comentado por Frye também aponta para um estágio de abandono do homem à própria sorte.

[...] o nascimento dessa estranha ânsia foi provocado, agora como da primeira vez em que pisara a encosta, pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta. E que parecia clamar por um novo deus que, entendendo, concluísse desse modo a obra de outro Deus [...] (p.126)

Por Deus, se não criássemos um mundo, este mundo apenas divino não nos receberia. (p.140)

Tudo lhe fora dado, sim. Mas desmontado e aos pedaços. E ele, com peças sobrando na mão, não pareceu saber como montar a coisa de novo. Tudo era dele para o que quisesse fazer. No entanto, a própria liberdade o desamparava. Como se Deus tivesse atendido demais o seu pedido e lhe entregasse tudo. Mas tivesse ao mesmo tempo se retirado. (p.156)

Em "A maçã no escuro", último capítulo da narrativa, a consciência fragmentada diante da realidade empírica é assolada pelos sonhos, pesadelos e delírios, quase que simultaneamente. Em um dos momentos de maior tensão dentro da narrativa Martim reflete:

Salvação? Ele se espantou. E se fosse esta a palavra [...]? Andara ele o mundo inteiro, somente porque era mais difícil dar um só e único passo? Se esse passo pudesse jamais ser dado!

O absurdo envolveu o homem, lógico, magnificante, horrível, perfeito – o escuro o envolveu. No entanto, por pouco que entendesse, ele pareceu sentir a perfeição que houvera no seu caminho obscuro até chegar ao bosque[...] Porque o medo pareceu-lhe estabelecer uma harmonia, a harmonia terrificante – digo-te, Deus, eu te compreendo! – e ele de novo acabara de cair na armadilha da harmonia como se às cegas e por caminhos tortos tivesse executado a pura obediência em círculo fatal perfeito – até encontrar-se de novo, como agora se encontrava, no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final. (p.220)

T.W.Adorno observa no ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo"¹⁴⁷, que nesta forma moderna da narrativa o esforço de decifrar o enigma da vida exterior converte-se no de captar sua essência. É o momento anti-realista do romance moderno que, em sua dimensão metafísica, revela um amadurecimento em si mesmo, expondo uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. "Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo".¹⁴⁸ A forma literária característica de Clarice Lispector, com a sua "falta de objetividade" na composição dos personagens e na representação do mundo, acaba por refletir a fragmentação do homem moderno, o estágio de crueldade a que chegamos após os dois grandes conflitos mundiais no século XX. Como lembra Erich Auerbach em *Mimesis*:

Através dessa violenta movimentação causada pelo embate das mais heterogêneas formas de vida e de ideais na Europa, tornaram-se vacilantes [...] as visões religiosas, filosóficas, morais e econômicas que pertenciam à antiga herança e que, apesar de algumas agitações anteriores, ainda conservaram, graças a uma lenta acomodação e transformação, considerável autoridade.¹⁴⁹

No momento da Primeira Guerra, e após o seu término, surge na Europa uma classe de escritores que se distinguiram por encontrar uma forma de expressão que representa a realidade dispersa em múltiplos reflexos da consciência. Entretanto, Auerbach atenta para o fato de não ser possível explicar detalhadamente essas transformações. Para ele, esse processo não é um sintoma da confusão e do desconcertamento que o conflito mundial provocou, e tampouco se trata de um reflexo da decadência do nosso mundo. Os romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência transmitem desesperança, velamento, estão intimamente ligados a enfatizar um acontecimento qualquer, não para que isso seja utilizado dentro de um contexto elaborado qualquer de ação, mas para que enfatize a si mesmo.

Em *A maçã no escuro* o impacto frente à vastidão do mundo e às contingências superiores ao homem desnuda o herói. O crime que acredita ter cometido é, durante parte significativa da narrativa, a premissa para a

¹⁴⁷ ADORNO, Theodor.W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p.58

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.495

afirmação das suas atitudes, para renegar a sujeição às forças opressivas. Contudo, o personagem não suporta a condenação da própria consciência e se entrega ao julgamento divino:

[...] O homem teve a penosa impressão de ter ido longe demais. Talvez. Mas pelo menos por um instante de trégua não teve mais medo. Só que sentiu aquela solidão inesperada. A solidão de uma pessoa que em vez de ser criada, cria. Ali em pé no escuro, sucumbido. A solidão do homem completo. A solidão da grande possibilidade de escolha. A solidão de ter que fabricar os seus próprios instrumentos. A solidão de já ter escolhido. E ter escolhido logo o irreparável: Deus. Até que, sozinho diante de sua própria grandeza, Martim não a suportou mais. Ele soube que teria que se diminuir diante do que criara até caber no mundo, e diminuir-se até se tornar filho do Deus que ele criara porque só assim receberia a ternura. "Não sou nada", e então cabe-se dentro do mistério. (p.222)

Assim também, mais adiante, Martim se entregará ao julgamento dos homens. O desejo de liberdade diante das convenções resulta em frustração e ele aprende que não é possível desligar-se da sociedade e dos mecanismos que a administram. As forças exteriores são mais fortes do que seus propósitos e a vontade individual é suprimida.

Então ele é localizado pela polícia, com a colaboração delatora de Vitória, que não sabe sobre o crime ocorrido, mas indignada por sentir, assim como Ermelinda, amor pelo homem misterioso, resolve denunciá-lo para se ver livre de sua presença sedutora. O herói sabe que será desmascarado, mas espera pela chegada dos agentes de maneira conformada. No momento da detenção é avisado de que a sua mulher sobreviveu à tentativa de assassinato, e, num misto de delírio e perplexidade, renuncia aos seus ideais tomado por inúmeras sensações e pensamentos que se configuram sem serem percebidos pelos circunstantes. Entretanto, o abalo moral do personagem é mais visível diante do reencontro com os homens, pelo comportamento dos policiais, aviltante e autoritário, do que propriamente em razão de sua prisão e a conseqüente perda da liberdade:

Os dois investigadores viram suas lágrimas e trocaram um olhar de ironia:

– Ele está chorando, disse o de fumo na lapela indicando-o com a cabeça. Além de ser um... – ia dizer a palavra mas lembrou-se a tempo da presença de uma senhora – além disso, chora como um covarde.

E foi assim que, com a nova palavra de classificação, Martim entrou de novo no mundo dos outros, de onde saíra para reconstruir. E reencontrou com humildade farejante – como um cão sem dentes mas com dono! – o mundo velho, onde ele era enfim alguma coisa, nós que precisamos ser alguma coisa que os outros vejam, senão os próprios outros correrão o risco de não serem mais eles mesmos, e que complicação então! (p.314)

Ao fim, levado pelos policiais, Martim retorna à realidade do mundo sensível, aos papéis bem delimitados, onde cada homem deve ter o seu lugar. A maçã se ilumina. Como está dito na narrativa, durante todo o tempo, ele teve "a liberdade de um cão sem dentes". A possibilidade de incorporá-la em sua totalidade, de elaborar uma nova extensão mensurável frustra-se, e suas razões caem por terra. O herói termina como começou, entregue à própria sorte diante das forças coercivas que regem a sociedade. O desfecho da narrativa poderia ser a representação do preço mais alto que o homem moderno pagou pela tomada de sua consciência ao longo da História: a solidão. E na sua solidão de homem adulto, que ainda conserva as impressões sensíveis de criança, o herói renuncia seu desejo absurdo, mas ainda resiste. Como Galileu, Martim se rende à ordem estabelecida, "mas restava a desobediência".

Estonteado, sem saber a quem se dirigir, examinou-os um a um. E ele – ele simplesmente não acreditava. *Eppur, se muove*, disse com uma teimosia de burro. (p.334)

3.4. No espaço da paixão

Para Benedito Nunes, em "A estrutura dos personagens"¹⁵⁰, as referências locais que existem em *A maçã no escuro* se assemelham às que constituem *A paixão segundo G.H.* Esses limites envolvem posições no espaço que são parte do Espaço originário e idêntico, como situação primitiva do homem, *locus situs* de onde a existência brota. Isso revela que a figura humana que predomina na estrutura narrativa da novelística de Clarice Lispector, está

¹⁵⁰ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

antes de tudo situada como “ser no mundo”, qualquer que seja a inserção atribuída a ela numa ambiência específica, doméstica ou social. E sob todas as situações particulares está a situação originária do homem, do homem que existe perante si mesmo e perante outras existências.

A narrativa em *A paixão segundo G.H.* apresenta um estado de isolamento muito acentuado. Entretanto, referências a uma dinâmica social, assim como a vivências anteriores da personagem, fazem com que a história tenha um lastro de caráter coletivo, pois é com base em sua vida frustrada, inserida num cotidiano de vaidades, que G.H. descerá às profundezas do ser. E dentro dessa jornada há referências à criança contemplativa que um dia ela foi.

Como acentua Benedito Nunes, a existência é a fonte intersubstancial de todos os conflitos interpessoais, infiltrada no cotidiano, produzindo o retraimento da personalidade social, que desgasta a crosta protetora de sentimentos e atitudes produzidas pelo hábito e pela cultura. Com esse enfraquecimento dos padrões instituídos, os personagens conseguem alçar-se como força dominante, primitiva e caótica.

G.H inicia sua história buscando o amparo do ouvinte para contar sua experiência excepcional. E, nesse ambiente, que à primeira vista parece estar desvinculado de uma realidade do cotidiano, vamos encontrar inúmeras referências a sua vida permeada de relações frívolas, em um ambiente pequeno-burguês e deslocado de sentido. Depois de conhecer a “neutralidade viva”, a personagem não poderá mais enxergar o mundo com os mesmos olhos. Esse passado recente é por demais pesado para ser carregado somente por ela. A vida lhe mostrou a vida.

Isso nos abre caminho para retomar algumas considerações de Gaston Bachelard¹⁵¹ a respeito dos acontecimentos vividos pelo homem. Segundo ele, o passado não é estável, ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece. Esse

¹⁵¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

passado surge na dupla potência do espírito, que se lembra, e da alma, que se alimenta de sua fidelidade.

Bachelard considera que Imaginação e Memória pertencem a um complexo inseparável, não estão num mesmo patamar de igualdade quanto à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. No caso do devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação diversifica desde a origem os instantes que gostará de rever. Para chegar aos arquivos da memória o que vai importar, para além dos fatos, são os valores.

E são valores o que G.H. irá reaver através da recordação de sua jornada. A escultora nos conta que durante horas perdeu sua estrutura humana e por isso perdeu-se. Se tiver coragem pode continuar perdida mas sabe que é preciso achar-se de novo para continuar na mentira de que vive. A “terceira perna” que a sustentava é amputada pelo embate com uma realidade chocante. E essa verdade é atingida sob um prisma invertido. Não é o sublime que leva G.H. às profundezas do conhecimento. Esse êxtase é alcançado pela sua aproximação com o imundo, que será revelado aos poucos e de maneira agônica na figura da barata.

A existência que se depara com o inusitado, iluminada pelo arrebatamento também pode ser percebida em “Os desastres de Sofia”. Sua lembrança do professor amado é amparada por momentos de êxtase semelhantes ao que acontecem em *A paixão segundo G.H.*:

Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para quê. Eu, me deixava, pois, ser matéria d’Ele [...] Não misticismo por Ele, mas pela matéria d’Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora. Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confessionário.¹⁵²

É reconhecendo a vida acomodada que mantinha, e seu medo diante do novo, que provoca o descontrole da situação de equilíbrio, a partir do qual G.H. invoca uma natureza infantil:

¹⁵² LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.101.

No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa.¹⁵³

No seu relato hesitante G.H. quer uma liberdade resistente à tentação de inventar uma forma. O grande espanto é gerado pela perda da sua formação humana. Ela sabe que não terá outra para substituir a perdida, a que garantia a mansa loucura que a moldava até o dia anterior a sua experiência insólita – e que a fazia caber de maneira sadia e higiênica num sistema. Como ela mesma enfatiza, havia humanizado demais sua vida.

Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E corre o risco de ser esmagada pelo acaso. (p.15)

Durante as horas de seu absorvimento ela esteve livre do fardo de organizar o seu tempo, e nem ficou na expectativa de prever os acontecimentos. Confessa que até o instante em que entra no quarto e se depara com o inseto nojento, nunca havia tido coragem de se deixar guiar pelo que não conhecia. Mas para reviver seu tormento e contar em detalhes o que viveu, pede a mão do desconhecido. Diz num trecho que lembra o aspecto bachelardiano do sonho, já visto na crônica “Como adormecer”¹⁵⁴:

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer — nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior — muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho. (p.18)

Para enfrentar de novo sua odisséia *in loco* essa mão desconhecida ampara a personagem que se sente “como uma criança que anda sozinha pela

¹⁵³ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.13.

¹⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 403.

terra”, caminhando para “criar a verdade” do que lhe aconteceu. E esse ato de criação não está relacionado à imaginação, mas sim ao risco de se alcançar a realidade, como está dito no texto. G.H. se aproxima desse modo de Joana, pois “nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver”.

Mas até o instante em que entra no quarto de Janair, sua empregada que havia ido embora, G.H. ainda está envolta nas várias camadas revestidas do supérfluo, confiante da sua condição superior diante dos outros e das surpresas bem guardadas pela vida. Pretensiosa, acha que vai limpar o quarto, até então ocupado por Janair, mas se surpreende com a limpeza seca que encontra ao se deparar com ele. E era esse o quarto, que tinha a função de depósito de entulhos, onde se guardavam malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulhos e barbantes inúteis, que a artista plástica achava apropriado para sua empregada dormir.

Só depois do choque diante do espaço branco e solar, com um desenho, de caráter infantil, de um homem, uma mulher e um cachorro, na parede branca do cômodo, é que a personagem se dá conta do tratamento desprezível que havia dado à empregada. Ao contrário do restante de seu apartamento amplo e que tinha luz à penumbra, como símbolo de elegância, o quarto apertado e iluminado ao extremo pelo sol será o portal para o Inferno que pode ser a verdade.

Mesmo sufocado pela sua vivência cediça, o olhar de G.H. não vai conseguir se desviar do quarto nu. E a visão da barata asquerosa traz à tona uma natureza infantil propensa à fixidez do olhar, sem opção para enxergar somente o belo. Sua origem miserável é revelada, sua natureza instintiva terá primazia.

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra. (p.49)

Depois de enxergar a barata, “miniatura de um animal enorme”, G.H. desiste de limpar o cômodo e pensa em deixar essa tarefa para a próxima empregada, mas não conseguirá evitar sua via-crúcis. Ela se sente exposta para o mundo, e aproxima esse estado ao próprio lugar em que se encontra: o

quarto, que também parece estar sendo apontado por todos. Desprotegida, caída no chão, após levar uma queda, ela se recorda:

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis.

Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo — restringindo-me a tal ponto que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa.

Só que o sentimento de lugar agora felizmente me acontecia não de noite, como em criança, pois deviam ser dez e pouco da manhã. (p.50)

Nessa atmosfera ensandecida G.H. começa sua viagem rumo a si mesma, refletindo sobre a sua existência, em pensamentos que ora rememoram, ora projetam sua vida para o futuro incerto. Sua experiência dolorosa a despersonaliza para que seu ser conheça a neutralidade viva, livre de todas as esferas de relações sociais vivenciadas pela personagem. O momento de crise irá passar, mas não totalmente, pois como “a criança não é uma criança estática, é um ser crescente”, o homem adulto apenas continua a trajetória de fragilidade iniciada desde o seu nascimento.

Eu havia desencavado talvez o futuro — ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar. Ali estava eu de pé, como uma criança vestida de frade, criança sonolenta. Mas criança inquisidora. Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. (p.106)

Tudo o que tem sentido, o verdadeiro, o bem, o belo está fundamentado em si mesmo. Existem valores que não se prestam à experiência, afirma Walter Benjamin em seu texto “Experiência”¹⁵⁵. Em um dado momento da narrativa, ela se dá conta do tesouro que tem nas mãos. E, numa reflexão que pode ser aproximada a “Os desastres de Sofia”, descobre o tesouro que estava em toda parte, como a menina revelou involuntariamente ao professor:

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34. 2002. p.22.

— Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte [...] Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! (p. 136)

A personagem não quer dar nome à experiência que foi vivida. Isso a faz chegar próxima do estágio infantil que enxerga as coisas sem a obrigação de nomeá-las e, portanto, determinar sua utilidade. Nas horas em que esteve distante da linguagem humana condicionada, conheceu a liberdade. Depois de ter vivido o incomum, sente que se nomear a coisa vai limitar sua dimensão. “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa.” “O nome da coisa é o intervalo para a coisa”.

Em uma crônica nomeada “Submissão ao processo”, Clarice faz uma observação que se aproxima muito do que é vivenciado por G.H. no seu aprendizado contrário às regras humanas. E que, por essa razão, escapa à nomeação arbitrária das coisas.

É o comentário feito por uma criança que aparece no meio do texto, como uma interferência no seu pensamento, e consegue produzir uma forte síntese da primazia da natureza perante o homem.

O processo de viver é feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” — era o próprio assustador contato com a tessitura do viver — e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito [...] (Mamãe, disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul e com ondas! está todo anaturezado! todo sem ninguém ter feito ele!)¹⁵⁶

É mediante esse experimento com o maculado que G.H. alcança a percepção autêntica da real delicadeza das coisas, que de tão delicadas muitas vezes não podem ser vistas. Essas particularidades das coisas são esmagadas muitas vezes pela ação do homem. A “pata humana” pisa com muita força no

¹⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.445.

que não pode compreender. “Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo”.

A estrutura narrativa disposta em *A paixão segundo G.H.*, como evidencia Benedito Nunes, libera na personagem o impulso primitivo, mágico, de participação, pois ela vê através da barata esmagada, o espetáculo da existência em ato, que aproxima sua vida particular à vida universal. Através disso é possível transgredir os limites de sua individualidade para identificar-se, de maneira conflitante, ora seduzida, ora com repulsa diante do inefável. Para Nunes, o abismo para onde salta G.H. é o próprio abismo da existência, que nada sustenta.

O mundo de G.H. se torna disforme. Como ela mesma diz, “agora tenho uma moral que prescinde da beleza”. O mundo passa, então, a ser cru e de uma grande dificuldade vital. O que ela busca é o imaterial das coisas, pois a humanidade já estava encharcada de humanização. E essa falsa “humanização” é que impede o real contato do ser humano com as coisas:

É com dor que dou adeus mesmo à beleza de uma criança — quero o adulto que é mais primitivo e feio e mais seco e mais difícil, e que se tornou uma criança semente que não se quebra com os dentes. (p.157)

Saindo de uma prática de “esperança acomodada”, G.H. entra num estado de despersonalização, que a deixará livre do olhar do outro, e, portanto, de todas as suas características mais visíveis. A revelação do que aconteceu somente foi possível através da linguagem, e também do fracasso desta por não conseguir abarcar em sua totalidade o que foi vivido. Por isso, ela se torna fonte vital dessa jornada rumo à essência humana, mas que revela, simultaneamente, o mundo exterior à consciência:

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. (p.176)

3.5. A última fantasia

Um sopro de vida é estruturado com a presença de um autor personagem, que dá vida a uma outra figura fictícia, Ângela Pralini, para ajudá-lo na árdua missão de escrever. Durante a narrativa estabelece com ela longos diálogos sobre o processo de criação e sobre as contingências do mundo, além de revelar aspectos relacionados à própria vida de Clarice Lispector. Muitas imagens serão suscitadas de maneira constante, lembrando o que diz Bachelard ao falar sobre a força do devaneio em cavar a vida. O mundo real será absorvido pelo mundo imaginário elaborado pela potência da linguagem.

E, mais uma vez, lembrando Walter Benjamin, é possível fazermos uma aproximação desse universo particular de criação entre Clarice, o autor e Ângela Pralini, como uma espécie de movimento lúdico, que ocorre de modo natural, segundo o filósofo, com as crianças, pois elas formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.

Como está dito na introdução do livro, o autor vai ao encontro de um universo que está dentro dele, e na possibilidade da fantasia, como fazem as crianças de maneira mais natural, se livra da “carga difícil de uma pessoa ser ela mesma”. Para fugir do cotidiano, que não suporta, a vida do autor pode se resumir à sensação de tê-la por um só dia, onde o “passado é presente e futuro” e o tempo precisamente datado, cronológico, mais uma vez, não vai importar para a narrativa de Clarice Lispector.

A natureza de Ângela Pralini é questionadora. Ela age como se fosse a consciência reprimida do autor, que sempre quis achar uma pessoa que vivesse por ele. O autor personagem nos conta que sonhou com o seu próprio reflexo, e que este não se refletia em um espelho, mas em outra pessoa, que poderia ser Ângela.

É essa figura feminina criada por ele que vai tentar alcançar as profundezas do ser. A última personagem dos romances de Clarice Lispector

continua a mesma busca iniciada por Joana. E possui o mesmo nome que aparece no conto “A partida do trem”¹⁵⁷. O que é comum a todas essas figuras imaginadas é o espírito inconformado diante de um somatório de princípios que regem a convivência social apenas em sua superfície.

O sentimento de angústia por estar preso a um enquadramento conveniente à sociedade se faz presente. O autor se sente enclausurado em seu “mundo estreito e angustiante”. Não sabe como fazer para enxergar a beleza que existe fora de seu mundo ajustado. Ele necessita da infinitude de Ângela, que a torna leve por não possuir nenhuma obrigação com o mundo administrado. É através da personagem que ele constrói uma vida fictícia, mas plena de libertação.

Em “Os devaneios voltados para a infância”, Bachelard diz que “somente pela narração dos outros é que conhecemos nossa unidade”. Essa frase pode explicar a estrutura narrativa de *Um sopro de vida*, pois é através da personagem inventada que o autor manifesta seus pensamentos, sem preocupações de caráter conveniente às regras de convivência, buscando conhecer, com profundez, as faculdades de sua percepção.

A solidão do escritor pode ser comparada com a solidão da criança que devaneia. Vale salientar que, para o filósofo, quando a criança sonhava em sua solitude, ela conhecia uma existência sem limites. O seu devaneio não era apenas uma fuga temporária da realidade vigente. Era uma ação propensa à alçar vôo. Em *Um sopro de vida* Ângela é livre para repetir “gestos de infância”, sem que isso esteja propenso ao ridículo.

Para Bachelard o devaneio é uma manifestação psíquica essencial para a existência humana. Ao contrário do sonho, ele é libertador. O sonho desestabiliza a alma, expõe nossa condição vulnerável diante do mundo, pois, mesmo durante o dia, as adversidades vividas no sonho noturno podem provocar perturbações à alma. Para Bachelard as noites não têm histórias. Elas anulam as experiências acumuladas pelo sujeito.

Já o devaneio, que geralmente acontece de dia, ou quando estamos acordados, ajuda a alma a desfrutar de uma atmosfera de repouso. O sonhador

¹⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

acordado está envolto em um mundo de poeticidade. E nesse estado não existe censura no imaginário, o que faz também da linguagem matéria viva de presença absoluta. Sendo assim, o devaneio não é uma manifestação vazia de espírito. É um caminho aberto para se buscar a totalidade da existência.

Em *Um sopro de vida*, Ângela pergunta a ela mesma:

Você de repente não estranha de ser você?

Eu não sou uma sonhadora. Só devaneio para alcançar a realidade. (p.53)

Como outros personagens de Clarice, Ângela não vai ouvir respostas para suas perguntas. E na busca por uma verdade jamais alcançada, segue penetrando na essência dos objetos e da natureza, e através desse percurso imaginário reacende uma chama da infância. Novamente é a solidão que aparece como responsável pelo ato de criação. Como diz o autor: “E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?”

Para Bachelard a tripla ligação composta por imaginação, memória e poesia ajudam o homem a situar, dentro de um conjunto de valores, esse fenômeno humano que é uma infância solitária. Uma infância que ele nomeia como cósmica e que não pode ser psiquicamente datada. Em *Um sopro de vida* a narrativa possui uma disposição fragmentária, que se aproxima da tríade condição apontada pelo filósofo, através da presença de Clarice Lispector, do autor e de Ângela Pralini na composição desse universo ficcional. E que também se manifesta no jogo de linguagem de *A hora da estrela*, onde a presença de Clarice está ligada a Rodrigo S.M., que nos apresenta Macabéa.

O devaneio cósmico afasta o homem do devaneio de projetos. Coloca o sujeito no mundo, e não na sociedade padronizada. Bachelard defende que através do sonhar acordado existe uma espécie de tranquilidade que nos ajuda a escapar do tempo, sendo isto uma espécie de estado de alma, que faz conhecer a linguagem sem censura e limitações. Martim em *A maçã no escuro*, Ângela em *Um sopro de vida*, Virgínia em *O Lustre*, Joana em *Perto do coração selvagem*, estes, entre tantos outros personagens, revelam através de seus devaneios a realidade nas relações humanas, a pequenez do homem diante da grandiosidade da natureza e da autenticidade dos

bichos, expondo, a necessidade, inerente ao homem, de buscar um mundo mais acolhedor.

Dessa forma, poderíamos colocar em questão o modo como o devaneio é avaliado por Bachelard, em contraposição ao que é apresentado na obra da autora brasileira. Para o filósofo, o devaneio cósmico ajuda a alma a gozar da tranquilidade de um mundo idealizado e grandioso, caminhando em um sentido inverso ao de qualquer reivindicação. Mas não é isso o que ocorre de maneira freqüente no percurso dos personagens de Clarice Lispector. Na maioria das vezes eles estão em estado de conflito. O devaneio acontece através de sensações de questionamento e não de completude da existência. Eles não se sentem, de maneira imediata, parte integrante de um universo acolhedor. Martim, Joana, Ângela, G.H, Virgínia são exemplos de inconformismo. Buscam de maneira mais áspera esse estado de felicidade plena que Bachelard apresenta como conquista imediata do devaneio, que possibilita um retorno às sensações primeiras da infância.

Em *Um sopro de vida*, Ângela Pralini observa um pedaço de melancia e consegue compor observações críticas a partir dessa visão. Mais uma vez o “Mundo-fruta” do qual fala Bachelard surge, e a presença da natureza não –adestrada da criança também:

Um dia desses vi sobre a mesa uma talhada de melancia. E, assim sobre a mesa nua, parecia o riso de um louco (não sei explicar melhor). Não fosse a resignação a um mundo que me obriga a ser sensata, como eu gritaria de susto às alegres monstruosidades pré-históricas da terra. Só um infante não se espanta: também ele é uma alegre monstruosidade que se repete desde o começo da história do homem. Só depois é que vem o medo, o apaziguamento do medo, a negação do medo — a civilização enfim. Enquanto isso, sobre a mesa nua, a talhada gritante da melancia vermelha. Sou grata a meus olhos que ainda se espantam tanto. Ainda verei muitas coisas. Para falar a verdade, mesmo sem melancia, uma mesa nua também é algo para se ver. (p.75)

A imagem da melancia desperta a personagem de um torpor para a formulação de um cogito que anuncia afirmações críticas a partir da imagem da fruta, despertando da anestesia que sofremos no cotidiano e que nos impede de elaborar um universo de visão mais simbólico diante do mundo. O

olhar de Ângela observa o mundo de maneira ilustrada. As cores primeiras da infância, das quais fala Bachelard, são percebidas através de uma percepção plástica que escapa do olhar reificado sobre as coisas e tudo que possui vida.

O devaneio cósmico que deseja exprimir-se, vem a ser o que Bachelard chama de devaneio poético, a capacidade que o homem possui de escrever, mas com uma visão de esplendor e de harmonia que tragam consolo à alma.

O devaneio poético é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho.(p.13)

Em *Um sopro de vida* é possível constatar a relação díspare que Bachelard afirma existir entre o sonho e o devaneio. O "Autor" se mostra consciente de que é necessário prescindir da realidade em detrimento da imaginação:

Depois de uma noite mal dormida estou em estado de agreste vigilância. E o que deveriam ter sido sonhos se eu tivesse dormido de noite passou a acontecer de dia: de qualquer modo esses sonhos viriam a aparecer e tinham porque tinham que passar até mesmo por estreitas frechas que o dia em mim abre. De tal modo me é impossível deixar de sonhar e de devanear. Sou um crânio oco e de paredes vibrantes e cheio de névoas azuladas: estas são matéria de se dormir e sonhar e não de ser. Tenho porque tenho que inventar o meu futuro e inventar o meu caminho." (p.90)

O devaneio poético é oriundo de uma consciência em crescimento que compõe e ordena as imagens. Todos os sentidos despertam e se envolvem na mais perfeita harmonia para que o devaneio seja transmissível, mas na concepção do filósofo tudo está envolvido em uma situação de beleza e harmonia.

Para Bachelard, uma consciência que escurece, que está em um estado adormecido, já não é mais uma consciência. Por esse fato, o devaneio que está sublinhado em sua concepção é o que nos mantém numa consciência de nós mesmos. Os personagens de Clarice, quando

devaneiam, na verdade prolongam a sua existência, estendem a sua visão de mundo para uma outra situação que não necessita de uma resposta prática, e que por isso se aproxima da criança. Desse modo é possível dizer que em *Um sopro de vida*, o "Autor" cria através do devaneio poético a personagem Ângela Pralini para compartilhar com ela o devaneio cósmico, que lhe é negado na vivência real do cotidiano de homem adulto. A personagem feminina é a sua fonte de diálogo com essa existência fictícia.

É no vislumbre que a essência das coisas se mostra – assim é dito por Ângela. E para o autor:

Ângela é uma espantada num mundo sempre novo. A hora deste instante nunca será repetida até o fim dos séculos. (p.50)

A imaginação antecede a realidade! Só que eu só sei imaginar palavras. Eu só sei uma coisa: sou pungentemente real. É que estou na vida fotografando um sonho. Qualquer um pode sonhar acordado se não mantiver acesa demais sua consciência. (p.76).

O drama de Ângela é o drama de todos: equilibrar-se no instável [...] Essa alma terá crescido? e crescido tranquilamente ou através da dor de duvidar? (p.63)

Com uma vida pobre (e qual é a vida rica?) com a vida pobre eu me salvo dela através do imaginário. (p.74)

[...] o cotidiano tem a tragédia do tédio da repetição. Mas há uma escapatória: é que a grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia. (p.77)

Como muito bem apontou Benedito Nunes¹⁵⁸, a existência universal, cósmica, nivela tudo quanto existe. E isso está representado no mundo de Clarice Lispector, pois mesmo o que é pequeno, insignificante e vil, oculta um enorme poder de existir. Assim também ocorre na visão da criança enquanto não assimila o hábito de valoração dos objetos pelo prestígio que sua posse pode alcançar. As coisas, que não se esgotam como símbolos, são o que há de mais vivo, de mais afirmativo. Cada uma delas possui sua individualidade, peso, consistência e presença compacta. Todas se

¹⁵⁸ NUNES, Benedito. A existência absurda. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed.34. 2009. p. 120.

apresentam ao homem como uma espécie de força alucinatória, que pressiona a consciência causando deslumbramento.

E se a consciência sofre o assédio das coisas, também a elas se encontra ligada, pois quanto mais o homem consegue vê-las, mais aprofunda o conhecimento sobre si. E, finalizando a observação do filósofo, quando o homem se defronta com as coisas, ele se sente existir, como ser solitário, desamparado na vastidão do mundo.

Em *Um sopro de vida* o autor alcança o distanciamento da realidade instável, diante das coisas, porque consegue alcançar, através da imaginação, um estado de espírito pleno de realização. Como ele mesmo afirma, quase não sabe o que sente e se na verdade sente. O que não existe passa a existir ao ser nomeado. Ele escreve para fazer existir e existir-se também, pois desde criança procurava o sopro da palavra que dava vida aos sussurros, diante da missão inalcançável de representar a totalidade do mundo através da linguagem. E como um divertimento sério de criança, “grave como um menino de treze anos”, avisa ao leitor:

Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. (p.20)

CONCLUSÃO

“A máscara do adulto se chama “experiência”.

Walter Benjamin

Em seu texto “Experiência e pobreza”¹⁵⁹, Walter Benjamin conta a fábula de um velho prestes a morrer que avisa aos seus filhos sobre um tesouro que se encontrava na vinha de sua casa. Eles precisariam cavar para achá-lo. Na busca imediata pela riqueza, os jovens revolvem o terreno e nada encontram. Com a chegada do outono percebem que a vinha tinha dado frutos e só assim compreendem a mensagem que o pai havia transmitido: a bênção não se esconde no ouro, mas no trabalho.

Por coincidência, como foi visto, no conto “Os desastres de Sofia” essa história está presente, com algumas alterações, no momento em que o professor ordena aos alunos que façam uma composição “com as palavras de vocês”, com base no que começa a narrar:

[...] um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxinha, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico.¹⁶⁰

Sofia, que olhava para o professor como “a candidez olhando o crime”, escreve rapidamente a sua tarefa pois, na verdade, só sabia usar as suas próprias palavras. E, para sua surpresa, desperta a atenção do homem, que até então, evitava a sua presença. A sabedoria de quem ainda não tinha noção de responder às expectativas da ascensão social e vivia na ignorância da infância mostra ao adulto silencioso um novo caminho.

Suas palavras de criança revelam o frágil equilíbrio em que vivia o professor, já dolorosamente marcado por frustrações, como dá a entender o

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix; Edusp. 1986. p.195.

¹⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p 103.

início da narrativa. Na redação, sujos quintais esconderiam tesouros, que também poderiam se disfarçar diante dos olhos. Ao contrário do árduo trabalho presente nas duas histórias, o verdadeiro tesouro seria encontrado simplesmente através do ócio. A moral da história escrita pela menina se liberta do peso do dever.

A altivez de Sofia ecoa em muitos dos personagens que foram aqui analisados. As imagens evocadas na obra de Clarice Lispector nunca são a mera reprodução de uma vivência. Tudo está disposto em uma espécie de movimento contínuo que não permite uma contemplação serena da matéria que é narrada.

A escritora, mesmo despida de um posicionamento ideológico padronizado, mesmo absenteísta dos enfoques histórico-sociais e políticos explícitos, desmascara o comportamento humano amestrado para a aceitação de normas, porque utiliza uma visão interna dessas condições, de dentro para fora, mantendo vivas as tensões infantis da socialização e questionando, assim, valores pré-estabelecidos.

Clarice Lispector traz a realidade que a envolve para os seus textos, e com um aspecto peculiar, que consiste em distorcer essa "realidade" padronizada. Desse modo a presença da infância em sua obra não é apresentada de maneira amena, seja com relação aos primeiros contatos com o mundo de seus personagens crianças, seja nas reminiscências dessa fase em personagens adultos, caso que assume aspecto de uma forma de amparo para suportar a realidade vigente. Por isso, mais ainda implicitamente, no estilo e na totalidade da obra, o espírito da infância possui posição fundamental no percurso criativo da escritora.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: — et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

—— *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

—— *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

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

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

—— *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

—— *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*, edição org. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

—— *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2002.

—— A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, I)

—— Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

—— Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, II).

BLOOM, Harold. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*. 4v.: Primavera. Verão. Outono. Inverno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

—— *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo: Record, 1999.

CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família: Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2006.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

—— *Envolvimento e alienação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.

——— *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas. Vol XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

——— *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIDE, André. *A porta estreita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

——— *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp, 2008.

HELENA, Lúcia. Clarice Lispector: a função desalienante da sua criação literária. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro; n.5, p.193-200, 1978.

JAMENSON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LIMA, Luís Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos(1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: IMS, 2004.

———. *Minhas queridas*. Correspondências. Organização: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

———. (1943) *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

———. (1946) *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

———. (1949) *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- . (1960) *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1961) *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1964) *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1964) *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1967) *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1969) *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1969) *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1971) *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1973) *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1973) *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1974) *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . (1974) *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1975) *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1977) *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1978) *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1978) *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1978) *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1979) *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1984) *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . (1987) *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LITERATURA E SOCIEDADE. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo; n.4, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MANSFIELD, Katherine. *Contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MATOS, Olgária. Masculino e feminino. *Revista USP*, n.2 jun/jul/ago. São Paulo:USP, 1989.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico III*. São Paulo: Edusp; Martins, 1981.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTERO, Teresa. *Correspondências. Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

———. *Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: PUC- Rio, 1995. Dissertação de Mestrado.

MOSER, Benjamin. *Clarice*,. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates)

———. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

———. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

———. In: *Clarice Lispector: a hora da estrela*. São Paulo: Catálogo do Museu da Língua Portuguesa, 2007.

PAES, José Paulo. *É isso ali*. Rio de Janeiro: Salamandra: 1984.

PAES, José Paulo. Infância e Poesia. *Folha de São Paulo*, caderno *Mais*, São Paulo, 9/08/98.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

REMATE DE MALES. Revista do Departamento de Teoria Literária, n.9. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates).

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Fatea, 1979.

———. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Jeane Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Santa Catarina: Ed. da UFSC, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983. (Encanto Radical).

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZÉRAFFA, Michel. Subjetivismo e alienação. In: *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974

ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: Edipuc, 1998.