

2. A Representação da Infância ou O que a Infância Representa

2.1 A Viagem de Clarice-Joana-Virgínia

Numa linguagem na qual ser e escrever se confundem, impossível pensar a infância sem tocarmos, também, na vida da própria escritora. Quem é Clarice? Quem é Joana (PCS), Virgínia (L), Martim (ME), GH (PSGH), Lóri (LP), Macabéa (HE), Ângela (SV), entre tantos outros personagens? Em Clarice, criador e criatura tendem a compor uma única figura.

E eu? Será que não serei meu próprio personagem? Será que eu me invento? (SV, p. 141)

Ao escrever, Clarice está sendo, se inventando, se recriando. Impossível não ver na infância da menina Joana, que vivia mergulhada em sonhos, fantasias, e num intenso questionamento existencial, muito da própria menina Clarice. Joana, como Clarice, emerge em **Perto do Coração Selvagem** inquieta, viva, pulsante, sem contornos precisos, atravessada por uma flecha: a pergunta.

— *Ser feliz é para se conseguir o quê?*
A professora enrubescou — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. (...) Pegue num pedaço de papel e escreva essa pergunta que você me fez hoje e guarde-a durante muito tempo. Quando você for grande leia-a de novo. — Olhou-a. — Quem sabe? Talvez um dia você mesma possa respondê-la de algum modo... — Perdeu o ar sério, corou. — Ou talvez isso não tenha importância e pelo menos você se divertirá com...
— *Não.*
— *Não o quê? — perguntou surpresa a professora.*
— *Não gosto de me divertir, disse Joana com orgulho (PCS, p. 38)*

Esta flecha atravessa a obra da escritora e nos permite vislumbrar, em cada uma das criaturas inventadas, a imagem da criadora que questiona o mundo e a si mesma no descortinar de sua linguagem.

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 (AV, p. 33)

O forte componente biográfico que caracteriza o fazer literário de Clarice é objeto da reflexão de Edgar César Nolasco em **Restos de Ficção — A Criação Biográfico-Literária de Clarice Lispector**.

Podemos dizer que o traço biográfico é um leitmotiv, uma marca recorrente da construção da escrita literária de Clarice Lispector. Rastreado sua obra, constatamos que, desde seu livro de estréia, o traço biográfico já se fazia presente, arquitetando seu futuro projeto literário (...) No livro de estréia, o traço biográfico é um subtexto que vai aflorando à superfície nas obras seguintes num diálogo mais explícito, regido por um ato inevitável que une vida e ficção. (NOLASCO, 2004 : 78)

Também Lícia Manzo em **Era uma Vez: Eu — A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector** encontra, na infância representada nas páginas da escritora, muito da vida da própria Clarice: “*Pois muito bem, que personagem Clarice construiria agora para representá-la? (...) que personagem seria Clarice Lispector?*” (MANZO, 1997 : 19)

Importante ressaltar que Clarice não apenas *representa* a infância em sua obra — por isso a pertinência da segunda pergunta de Manzo — a escritora *vive* ao correr das palavras e através de sua linguagem ela inventa, se inventa, é. Por isso proponho nos distanciarmos brevemente da questão *como Clarice representa a infância* para nos determos em outra, não menos importante: *o que a infância representa na obra da escritora*.

Para tentarmos nos aproximar deste mistério — mais um dos tantos de Clarice, penso ser interessante caminharmos ao lado das protagonistas de **Perto do Coração Selvagem** e **O Lustre**, uma vez que identifico nelas a mesma busca por uma infância perdida que atravessa sua criadora.

2.1.1 Lembrar e/ou devir?

No fluxo de contínua re-invenção através da linguagem, o que estariam Clarice, Joana e Virgínia buscando? Ao que parece, inventar é também lembrar.

Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E eu só sei viver as coisas quando já as vivi. Não sei viver, só sei lembrar-me. (Depoimento da escritora in: WALDMAN, 1992: 15 - grifo nosso)

Clarice lembra, retorna, busca alcançar o que já não se tem.

*Na infância eu tive um cotidiano mágico. Eu era muito alegre e escondia de mim a dor de ver minha mãe assim (doente). Você sabe que só **relembrando de uma vez, com toda violência, é que a gente termina o que a infância sofrida nos deu?** (Depoimento da escritora in: WALDMAN, 1992: 16 - grifo nosso)*

Ao lembrar, a escritora procura estar mais próxima do núcleo da vida, *terminar* algo iniciado na infância e que tende a se perder pela vida adulta.

Como buscar no centro das coisas a alegria? por mais que nalguma vez remota e quase inventada a tivesse encontrado e vivido nesse próprio centro. Agora possuía a responsabilidade de um corpo adulto e desconhecido. (L, p. 199)

Diante do olhar adulto, no entanto, a infância chega a parecer “*remota e quase inventada*”. Memória e invenção aqui se confundem, se interpenetram, não havendo mais limites entre o terreno de uma e de outra. Em **A Louca da Casa**, mistura de romance, ensaio e autobiografia que tematiza a imaginação, Rosa Montero reflete sobre essas precárias fronteiras.

Algumas vezes, lendo as autobiografias de certos escritores, fico pasma com a clareza cristalina com que lembram de suas infâncias nos menores detalhes (...) Principalmente os russos, tão rememorativos de uma meninice luminosa (...) São tão iguais essas paradisíacas infâncias russas que você é obrigado a supor que são mera recriação, um mito, um invento (...) Coisa que acontece com todas as infâncias, aliás. Sempre pensei que a narrativa é a arte primordial dos seres humanos. Para ser, temos que nos narrar (...) O que contamos hoje sobre nossa infância não tem nada a ver com o que contaremos dentro de vinte anos. E o que você lembra da história comum familiar costuma ser completamente diferente daquilo que seus irmãos lembram (...) De maneira que nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos (...) (MONTERO, 2004: 15)

Também Nolasco¹ (2004) nos fala sobre os delicados limites entre realidade e ficção, memória e invenção, postos em tensão na obra de Clarice.

¹ Em obra anterior, *Clarice Lispector: Nas Entrelinhas da Escritura* (2001), Nolasco indaga sobre a relação entre escrita e memória, entre o processo de escrever e o processo de lembrar. “(...) podemos dizer que essa crise do/no romance revela, por sua vez, a própria crise de uma ‘memória tutora’. Podemos dizer ainda que, na modernidade, ‘não ter memória’ é que

Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano de fundo a memória da infância vivida, e de suas reminiscências para a construção de sua ficção. Nessa visita ao passado, tentativa vã de reconstruir fatos que ficaram perdidos na sua história pessoal, ficcionaliza extrapolando, em muito, os limites do acontecido. É nesse sentido que sua escrita é biográfica, porque mesmo quando não dialoga diretamente com o 'vivido' já está, de alguma forma, atravessada por um desejo pessoal e intransferível que a move em direção a um 'poderia ter acontecido'. Para a escritora, viver e escrever compõem um único processo de aprendizagem, de auto-conhecimento, de busca, enfim. (NOLASCO, 2004: 79)

Nesta escrita, as vozes se misturam, e na fala das meninas Joana e Virgínia, entre tantas outras, podemos ouvir, também, ecos da própria escritora.

*Toda sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? **E a continuação do que ela iniciara quando criança?** Era um pouco de febre. Resultado daqueles dias em que vagava de um lado a outro, repudiando e amando mil vezes as mesmas coisas. daquelas noites vivendo escuras e silenciosas, as pequenas estrelas piscando no alto. A moça estendida sobre a cama, olho vigilante na penumbra.(...) (PCS, p. 31 - grifo nosso)*

Nesta busca por um re-visitar, a infância encontrada já não é a mesma. É o que podemos notar a partir da experiência de Virgínia já adulta. Enquanto a criança vive, experimenta a infância, o adulto tem ao seu alcance a lembrança.

*Era licor de anis. O líquido grosso como algo morno, anis era o que ela ganhara em confeitos na infância. (...) Bebeu o licor com prazer e melancolia — **procurando de novo pensar na infância e simplesmente não sabendo como se aproximar**, de tal modo a esquecer e de tal modo ela lhe parecia vaga e comum*

passou a ser o grande avanço porque, a partir daí, algo se cria e se dá a ler como a 'verdade', como ficção — que é o texto literário. A literatura vai, desse modo, construindo uma memória (história) que de fato não existiu, mas que poderia ter existido.”(p. 65). O autor assinala que ‘tempo’ e ‘espaço’ são construções da mente humana. E se o tempo passado é construído, também o é a memória que temos dele no presente. “O tempo da memória é um tempo sempre presente. Por isso, rememorar é lembrar no presente e do presente (...) O escritor — leia-se Clarice Lispector —, como se tivesse ‘esquecido tudo’, ficando apenas um vazio, um oco, por um processo de escrever/lembrar/inventar, rasura sua história escritural que se dá a ler como verdadeira.” (p. 66) Assim, conclui o autor, o trabalho de lembrar é um trabalho de inventar, de criar. “Podemos dizer que é esse processo de lembrar ficcional do escritor que, por justapor lembrar/esquecer, verdade/mentira, real/ficção, acaba por movimentar a própria invenção escritural, estruturando, assim, essa memória lembrada em escritura.” (p. 70)

— querendo fixar o anis como se olha um objeto parado mas quase não possuindo o seu gosto porque ele fluía, desaparecia — e ela só conseguia a lembrança como o vaga-lume que apenas desaparece — gostou da noção que lhe surgiu como o vaga-lume que apenas desaparece... e notou que pela primeira vez **pensava** em vaga-lume na sua vida e no entanto **vivera** tanto tempo junto deles. (L, p. 99 - grifo nosso)

Se a Virgínia criança vivia na infância uma experiência em estado bruto e intenso, numa atenção desinteressada, abandonada e livre, a Virgínia adulta passa a enxergar a realidade através da memória de ter visto. Trata-se de um outro modo de existir. Na experiência adulta, são potencializados o pensamento racional e a compreensão lógica. É o que observa o narrador de **O Lustre** a respeito de Virgínia.

*Queria ocupar-se de pequenas coisas que enchessem seus dias, procurava mas **perdera o encanto ágil da infância**, rompera com o próprio segredo. Cada vez no entanto ficava mais minuciosa. Antes de apagar um cigarro pensava se devia. Depois sentia mesmo necessidade de contar isso a alguém de algum modo e não sabia como. (L, p. 124 - grifo nosso)*

De que maneira *contar* o que se vive, o que se sente? De que maneira experimentar a intensidade com que um dia se viveu? Essas questões perpassam o fazer literário de Clarice e acometem também Virgínia.

*Sabia de um modo vago que já vivera alguma vez ultrapassando os momentos numa cegueira feliz que lhe dava o poder de seguir a sombra de um pensamento através de um dia, de uma semana, de um ano. E isso misteriosamente era viver se aperfeiçoando na obscuridade sem obter um fruto sequer dessa imponderável perfeição. Mais tarde **tentaria contar a Vicente coisas da infância e de Daniel** e surpreendida o ouviria dizer rindo: eu já sei mais ou menos como vocês eram, mas o que faziam afinal? **Nada narrara então?** Permanecia quieta e assustada. (L, p. 146 - grifo nosso)*

Sá (1979) nos fala desta espécie de dualismo interior característico da romancista e de seus personagens, que seguem equilibrando-se entre o desejo de viver ou analisar a consistência da vida; entre a vontade de participar do sangue grosso da existência ou de atirar-se no jogo da escritura. “*Sentir a vida é viver; pensar a vida será perdê-la? Vive mais quem vive sensivelmente, bem próximo do mundo animal, aderente ao corpo galopante do cavalo indomável. Este o fundo de sua própria ficção?*” (SÁ, 1979: p. 223)

Longe do próprio segredo, do coração selvagem da vida, as personagens clariceanas caminham em busca de um atar as pontas da existência, de uma experiência de mundo que parece ser perdida no decorrer da vida. Em **O Drama da Linguagem**, Benedito Nunes fala de uma *nostalgia da espontaneidade* que caracteriza as personagens clariceanas.

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Espectadoras de seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível. (NUNES, 1989 : 105)

Entre as tantas perguntas que acompanham Clarice, Joana, Virgínia, e também personagens como Martim, GH, Lóri, uma se sobressai: Como aproximar-se desse coração selvagem? Como tocá-lo, senti-lo?

*Buscava sentir seu passado como um paralítico que inutilmente apalpa a carne insensível de um membro, mas naturalmente sabia sua história como todas as pessoas. Via-se separada do próprio nascimento e no entanto sentia difusamente que devia estar **de algum modo a prolongar a infância numa só linha ininterrupta** e que sem se conhecer desenvolvia algo iniciado no esquecimento. (L, p. 145 - grifo nosso)*

As personagens seguem, em errância, em busca de respostas. O último capítulo de **Perto do Coração Selvagem** chama-se, significativamente, “**A Viagem**”.

*(...) sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento (...) eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro! Não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões (...) porque então viverei, **só então viverei maior do que na infância**, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas (..) de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (PCS, p. 224 - grifo nosso)*

A infância é, portanto, imagem recorrente na obra de Clarice. Mesmo nos personagens em sua fase adulta, ela retorna, sempre como uma possibilidade, uma força de recriação em busca do núcleo, do selvagem coração da vida. No trecho acima, Joana fala em criação, nascimento, em palavras que não sejam levemente

sentidas, em uma nova experiência do tempo — não é esta a busca de Clarice, em sua linguagem?

Ao final de **O Lustre**, também Virgínia parte à procura de um reencontro com a própria infância, numa viagem de retorno a Granja Quieta, local de seu nascimento.

*Sim, ficar, assistir o fim daquelas vidas com as quais ela nascera, **reconstruir a infância esquecida com a ajuda da memória do lugar**, morar na Granja onde tivera os seus maiores instantes, reconquistar, reconquistar (...) Fechava os olhos enquanto se balançava rápido e suave e intimamente era preciso continuar. (L, p. 251 - grifo nosso)*

Virgínia pretende reconstruir a infância esquecida com a ajuda da memória do lugar — de certa forma não é o que faz Clarice, ao tocar fundo em sua vida de menina no Recife, nos contos de **Felicidade Clandestina**?

No entanto, neste percurso, lembrar já não basta, e a pergunta que se faz imperativa é: *como viver disso?*

*(..) Mas não, não — ela não estava a altura de compreender seus pensamentos — na verdade o que havia de intocado, desperto e confuso nela mesma ainda tinha forças para **fazer nascer um tempo de espera mais longo que o da infância** até os seus dias, de tal modo ela não chegara a nenhum ponto, dissolvida vivendo (...) Com um despercebido movimento de desânimo perguntava-se confusamente se esqueceria para sempre o que sentira afinal de tão firme e sereno e cuja espécie já agora ela não podia precisar com nitidez, num começo de esquecimento. Não, não esqueceria, agarrava-se ela a si mesma sem saber, apenas como usá-lo? **como viver disso?** Jamais poderia gastá-lo e isso era também algo inegável, o trem carregava-a para a frente como perdendo-a de si própria. (L, p. 257 - grifo nosso)*

Como aproximar-se do coração selvagem da infância? Como tocá-lo, senti-lo? Também Clarice segue em viagem à procura de respostas através de sua linguagem, de seus personagens, como vimos, buscando um contato mais visceral com as palavras, com as coisas do mundo, procurando ir ao encontro de um existir em estado bruto, intensificando cada vez mais seu interesse pelas crianças e os animais. Clarice vai buscar *o pensar-sentir*, o que está *atrás do pensamento*, tentar fazer nascer uma nova linguagem.

Fechou os olhos um instante, permitindo-se o nascimento de um gesto ou de uma frase sem lógica (...) Às vezes ouvia palavras estranhas e loucas de sua própria boca. Mesmo sem entendê-las, elas deixavam-na mais leve, mais liberta. Repetiu a experiência, os olhos cerrados. (PCS, p. 95)

Assim, caminhando com Clarice e seus personagens, observamos que a infância na obra em questão se configura enquanto memória, (re)invenção e, também, como possibilidade de um *devir*. Os personagens clariceanos não se contentam em lembrar, inventar, recriar, eles desejam sentir, experimentar — e, não raro, se *desarticulam*, embarcam em “viagem” rumo ao desconhecido, experimentando novos estados perceptivos. Devir não é lembrar, nem imitar, nem imaginar, mas conjugar-se a *uma* infância qualquer, criando, compondo uma criança para si mesmo.

— *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. (PCS, p. 57 - grifo nosso)*

É ao correr das palavras que a escritora procura viver, como a Joana-adulta de **Perto do Coração Selvagem**, o “*fio da infância*”.

(...) como se tivesse apenas sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. Do bairro quieto, das casas afastadas, não lhe chegavam ruídos. E, livre, nem ela mesma sabia o que pensava. (PCS, p. 25 - grifo nosso)

Neste romance, a infância configura-se como um fio, uma linha tênue que continua a seguir pela chamada vida adulta, como possibilidade de re-criação de si e do mundo, possibilidade de liberdade.

Ao escrever, através de Joana (PCS), Virgínia (L), Ofélia (LE), Sofia (DS), Ângela (SV), entre tantos outros, também Clarice segue ao encontro de um *devir-criança*. Nada caracteriza mais sua escrita do que a oscilação entre a busca de uma “âncora”, de uma revelação sobre a “verdade do ser”, e a procura de um rompimento; o olhar voltado para a infância passada e o desejo de um dia viver,

no presente, *maior do que na infância* (PCS, 224) — ser outra que não a criança que se foi.

O devir é uma anti-memória (...) A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização (...) Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância (...) ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos — contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 92)

De que maneira a infância figura, nessas obras, não apenas como um momento de vida circunscrito a uma faixa etária, que resgatamos pelo fio da memória/invenção, mas também como um *tornar-se criança* que permanece na vida adulta, fazendo vacilar contornos, arrastando os personagens ao encontro do novo? Interessante observar que a escrita clariceana joga com essas várias infâncias, possibilitando diversas leituras.

Perto do Coração Selvagem é um bom exemplo. A infância irrompe na própria estrutura deste romance, que segue curso não-linear — mesmo nos capítulos que nos falam de Joana adulta, lá está ela, a estender seus “tentáculos”. A infância é a força, a potência, a possibilidade de *um tornar-se* que reúne passado, presente e futuro no fluir da linguagem, no fluir da experiência de vida desta Joana / Clarice.

Em **A Paixão Segundo C.L Berta Waldman** nos fala de um *fio da infância*, filtrado pela memória e inventado, que atravessa a narrativa e irrompe em Joana sob forma de *sensações*.

A fábula do romance avança e recua, progride e regride, patina sobre si mesma, em sua intenção de reconstruir uma identidade: a de Joana. Como a reconstrução não se faz linearmente, o fio da infância filtrado pela memória e, por vezes, inventado, atravessa a narrativa ao sabor das associações que o presente propicia. Assim, o passado da protagonista não se confina nos capítulos que lhe são destinados, mas cresce, irrompe e invade, sob forma de sensações, o presente que já é futuro que por sua vez, se torna passado, num fluir contínuo. (WALDMAN, 1992: 38 – grifo nosso)

Já Dinis (2001) nos fala em *blocos de infância* — nesta perspectiva, não mais a infância passada retorna, mas uma infância ainda não vivida:

O tempo aparece também na própria construção do romance onde se intercalam os capítulos referentes à vida de Joana menina e à vida de Joana adulta. Porém nos capítulos de Joana menina a infância não é vivida como um tempo passado a ser rememorado. Os capítulos são blocos que se interpõem na continuidade narrativa do texto, assumindo totalmente o primeiro plano da cena, pelo menos na primeira parte do livro. Assim podemos pensar em blocos de infância que atravessam a personagem arrastando-a para um tempo de novas dimensões. Não é a infância passada que retorna, mas uma infância ainda não vivida, um devir-criança do narrador. Joana não deseja o retorno ao passado porque o tem de uma forma presente e intensiva através dos blocos de infância. (DINIS, 2001: 102 – grifo nosso).

Não pretendemos aqui optar por um ou outro enfoque. Notamos, justamente, que a obra de Clarice encena esta ambigüidade, sua escrita e seus personagens transitam entre o “ser e o não ser”, entre a palavra e o silêncio. Mais que isso, nesta escrita as palavras *acolhem* o silêncio, os personagens *acolhem* o desejo de não ser, de serem outros que não eles. Portanto, não há exclusão: reconstrução *versus* desterritorialização; infância da memória/invenção *versus* devir criança. Ao contrário, a escrita e os personagens clariceanos parecem experimentar tudo isso ao mesmo tempo. São testemunhos do drama de só existirmos fragmentariamente, enquanto seres de linguagem — portanto, sempre sujeitos à recriação e à *desorganização*.

A partir das questões observadas, penso ser interessante refletir sobre a infância como força de reinvenção — de si, do mundo, da “realidade”. Ao enxergar na escrita, no fluxo da própria escrita, uma possibilidade de re-significação, não estaria Clarice também buscando algo dessa potencialidade re-criadora da infância?

Em relação ao aspecto lúdico que envolve o fazer literário de Clarice — trata-se de uma escrita que está sempre se re-criando a partir de outras escritas, portanto de histórias que se cruzam e nunca acabam — Nolasco observa, associando o processo criador da escritora a um *jogo infantil*:

Na esteira desse jogo infantil inacabado se resume o processo de criação literária de Clarice, um querer atar as pontas de histórias reais e inventadas, que a cada nova leitura e a cada novo texto se transformam em mais uma, e em outras histórias que se contam. É por meio dessa movência (in)disfarçada de fatos e de

ficções, de restos de textos e de leituras, de cópias e de traduções de leituras, de citações sem aspas e de empréstimos textuais de si mesma e do outro, que constrói a arquitetura necessária à sua escrita e a todo seu projeto literário. (NOLASCO, 2004 : 156)

Nesse *atar as pontas de histórias reais e inventadas*, podemos dizer que Clarice vive e *torna-se criança* no *descortínio* de Martim, na desarticulação de GH em contato com a barata, no encontro amoroso de Lóri e Ulisses, na morte de Macabéa.

Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância. (PCS, p. 212 - grifo nosso)

Na morte², não mais as *palavras duras e solitárias*, que fazem viver mas também delimitam, separam. Nesta escrita, a infância liga-se à busca do informe, do ilimitado — informe e ilimitado também alcançados na morte, a partir da qual é possível renascer.

Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez. (PCS, p. 93 - grifo nosso)

Interessante observar que por meio de sua escrita, de suas diversas personagens — na maioria femininas — Clarice vai compondo seu auto-retrato.

2.1.2 Ser ou não ser ‘persona’?

Observo que a escrita de Clarice está sempre se fazendo entre dois pólos: busca o informe, e nesse sentido as origens, a própria in-fância do *menino a bico de pena* ainda sem contornos precisos, ao mesmo tempo em que atua como

² Em seu “*Diário Crítico*”, Sérgio Milliet identifica, já no romance de estréia (PCS), a aproximação entre morte e infância: “*Quando, após a cena de ruptura com o marido, Joana divaga, de madrugada, junto à janela, cresce a avulta o abismo da morte como um retorno à infância, ao ventre materno, ao mar, para a fusão de sua personalidade irreduzível. Já está às portas da libertação, mas não se libertará entretanto, apenas recuará fisicamente diante da solução entrevistada, para aceitar o compromisso da evasão ilusória da viagem. Imagina que um dia virá em que se integrará na inocência e na criação*” (MILLIET, 1981: 32)

máscara, como uma grande imagem do que pretende ser dito. A escrita de Clarice ajuda também a compor uma imagem, ainda que precária e provisória, da própria *persona* da escritora. Nas palavras de Nolasco:

O vivido passa a ser ficção. Cada livro, cada escrita seria uma citação da escrita anterior, reapropriações que a escritora faz de si mesma enquanto ser ficcionalizado. A escrita seria a própria vida constantemente retomada (...) A ficção ainda teria o sentido de ir passando a vida a limpo, rasurando-a, garimpando e explicando ao próprio sujeito da escrita o que ele quer e precisa escutar (...) Por outro lado, o auto-retrato que vai criar para o outro, para a sociedade, enquanto pessoa civil, acaba sendo parte da sua própria imagem ficcional, da 'persona' literária construída no interior de sua escrita. É como se seu relato pessoal tivesse sido descolado de sua ficção para melhor representar e apresentar essa última para o leitor (...) Suas personagens (...) ao final, poderiam compor o retrato-falado, mesmo que provisório, da escritora. (NOLASCO, 2004: 79)

Mas se nos primeiros romances o olhar de Clarice ainda estava pregado ao olhar do narrador, que por vezes se colava e se disfarçava no olhar das personagens — como ocorre em **Perto do Coração Selvagem**³ — pouco a pouco a escritora vai adotando a primeira pessoa, revelando-se por trás da escrita, até assumir o nome próprio e pular para dentro das narrativas. “*Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam?*” (MMP). Na literatura infanto-juvenil, como veremos no último capítulo deste trabalho, por meio do diálogo com as crianças leitoras Clarice vai revelar-se por trás de suas máscaras e *personas*, por trás das personagens. A respeito desse percurso em direção à primeira pessoa, ao desnudar-se através da escrita, Manzo aponta:

³ Lícia Manzo (1997) realiza um importante estudo a esse respeito: “*Em Perto do Coração Selvagem (...) os personagens nos chegam filtrados pelo olhar de quem nos conta, suas vozes estão misturadas à voz de quem nos fala deles (...) figuras distintas parecem, muitas vezes, ter o mesmo rosto, e em determinados momentos Clarice se esforça em provocar no leitor uma espécie de confusão, onde ele próprio se torne incapaz de separar um personagem do outro*” (p. 13). Ainda: “*Não há distinção alguma entre a dicção de um e de outro. Todos falam como Clarice. Clarice fala como todos. E o que poderia ser apenas um defeito, ou uma terrível limitação na história de qualquer outro ficcionista, é o que personaliza a obra de Clarice Lispector: a incapacidade de sair de dentro de si mesma, a presença de uma força afirmativa que se apropria de tudo o que está a sua volta, fazendo com que as coisas passem todas a pertencer à lógica de seu universo particular*” (p. 12)

Sem jamais ter caracterizado nenhum de seus livros como ‘autobiográfico’, Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao ‘eu’, enfim, acabando por converter-se no personagem central de seus escritos. (MANZO, 1997: 3)

Se por um lado a própria escrita pode ser máscara que ajuda a formar a *persona* da escritora, e se esta escrita, em seu curso, acaba por diluir e constantemente recriar tal *persona*⁴, por outro lado, este eterno fluxo entre “*ser ou não ser*” é também encontrado como tema na obra de Clarice. Observo que esse constitui um aspecto importante da reflexão sobre o *devir-criança* em Clarice.

Realizando uma leitura de textos que tematizam a infância, identifico na crônica “**Persona**”, de **A Descoberta do Mundo**, uma rica reflexão sobre o *tornar-se pessoa, primeiro gesto voluntário humano*, no dizer da escritora, que se faz a partir da escolha da própria máscara.

Vou falar da palavra pessoa, que persona lembra. (...) Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. É a hora da escolha. (DM, p. 80 - grifo nosso)

Nesse trecho, a escritora situa na adolescência a passagem de *puro rosto* à *máscara, persona*. Aqui, essa passagem da infância — quando se é *puro rosto* —

⁴ Nolasco (2001) desenvolve esta reflexão ao afirmar: “*constatamos (...) que o escritor clariceano não traz consigo uma aprendizagem que preceda seu ofício; antes, ele investe a si na construção de sua escritura, que é, ao mesmo tempo, a sua construção. O escritor vai se inscrevendo — dando-se a reconhecer enquanto tal — por toda a escritura.*” (p. 39). E ainda: “*Como a escritura clariceana, o escritor ‘ficcionista’ volta-se sobre si mesmo, em busca de um eu sem máscara, desconfia de seu papel e se encontra perdido na construção da escritura. É sabedor, enquanto sujeito-escritor na contemporaneidade — de que a narrativa chegou ao seu limite (...) e de que a escritura constrói desconstruindo-se.*” (p. 35)

à vida adulta, simbolizada pela escolha da máscara, é tematizada sem negar a limitação e a riqueza desta transformação.

A escrita de Clarice não nega as ambigüidades. Escolher a própria máscara é libertário e ao mesmo tempo limitante — “*É a liberdade horrível de não ser.*” (DM, p. 80). A criança, que é *puro rosto*, deixa transparecer suas *mutações sensíveis*. Já o adulto, que aprende a existir enquanto *persona*, que tem de escolher caminhos, faz da escolha de máscaras o seu próprio existir. Portanto “*a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto.*” (DM, p. 80). Abrir mão do ilimitado da infância, do tempo em que se pode ser tudo e nada ao mesmo tempo, e escolher caminhos, papéis, máscaras, aqui não é visto de maneira saudosista ou melancólica.

Ao final da crônica, a autora confessa ter ela também uma máscara.

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego — uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. (...) Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (DM, p. 80 - grifo nosso)

Aqui fica clara a idéia de que a pessoa se constitui, portanto, enquanto máscara, enquanto representação. Podemos, portanto, pensar a escrita de Clarice como uma forma de representação de si mesma, de constante reinventar-se, articular-se e desarticular-se, tornar-se e não tornar-se *persona*.

No que tange aos seus personagens — Martim de **A Maçã no Escuro**, GH de **A Paixão Segundo GH**, Lóri de **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**, o professor de “**Os Desastres de Sofia**”, a menina Ofélia de “**A Legião Estrangeira**”, entre outros — em algumas passagens também eles se desarticulam, alcançam o informe a fim de se recriarem, e deixam exposto o *puro rosto* que subjaz a toda escolha.

2.2 Um convite ao descortínio e à desracionalização

Ao refletir sobre o projeto literário de Clarice Lispector, Alfredo Bosi (1985) faz referência ao antropólogo Lévy-Bruhl, que distingue a mente primitiva da civilizada:

GH ultrapassa a repugnância que vem de um 'eu' demasiado humano; e atinge a comunhão de si mesma com o inseto: então não há mais 'eu' e 'mundo', mas um Ser de que um e outro participam. O antropólogo Lévy Bruhl propôs, nos seus últimos Carnets, a diferença entre a mente primitiva e a civilizada exatamente em termos de 'participação' para a primeira e 'distância' para a segunda. Nesta, o outro é sempre objeto de desejo ou medo, de conhecimento ou mistério. Naquela, ao contrário, há sempre uma integração dos pólos. Ora, numa romancista ocidental e culta (...) a integração nunca poderia ser um dado, mas um projeto, uma árdua conquista. (BOSI: 480)

Quando nos fala de um infante no conto “**Menino a Bico de Pena**”, ou da delicada existência das meninas Joana e Virgínia de seus romances, não estaria Clarice tocando neste estado de comunhão com o todo característico também da infância?

*(...) Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho
(...) E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava (...) (PCS, p. 19)*

Em “**Itinerário da Paixão**”, Pessanha aproxima a mente primitiva da percepção infantil:

As crianças não possuem ainda, suficiente, este destacamento intelectual, este distanciamento do mundo-aí, necessário ao aparecimento da ciência teórica e da filosofia. Mais aderentes à realidade imediata, para elas — como para a mentalidade primitiva — o encontro com cada coisa soa forte, concentrado: cada coisa é um Thou — presença singular e absorvente — não um it neutro, impessoal, generalizável. (PESSANHA, 1965: 67)

O autor reflete sobre o potencial deste olhar da infância e associa a *razão discursiva* e o *destacamento intelectual* à vida adulta, e uma relação de maior proximidade e unidade com as coisas do mundo à infância.

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. Indiferença das generalizações — nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas casos particulares de uma lei geral, em unidades indiferenciadas de um conjunto homogêneo. Neutralidade que decorre do destacamento intelectual — artifício indispensável à sobrevivência, que dilacera a unidade primitiva do homem, embora o conduza à teorização. (PESSANHA, 1965: 67)

Nota-se que este estado de *integração ou participação*, nas palavras de Bosi *projeto e conquista* desta escrita, se materializa nas narrativas que falam da infância e vem associado a uma percepção distinta daquela que caracteriza o universo adulto — em lugar do privilégio da razão, a ênfase na sensação e na emoção, em lugar das palavras, uma compreensão sem palavras.

Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras sub-compreendia as coisas. Sem saber por que, entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável. (L, p. 52)

Em **Perto do Coração Selvagem**, a menina Joana se caracteriza por esse *pensar-sentir*, por essa compreensão sem palavras:

*A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de **percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos**. As vezes no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. (PCS, p. 52 - grifo nosso)*

Também em **O Lustre** a menina Virgínia pensa com o corpo — eram pensamentos *tão finos* que ela chegava a desmaiar.

*É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer (...) De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela **sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento** e como que se quebrava, interrompia-se num desmaio. (L, p. 40 - grifo nosso)*

Tal como acontece com o coelho pensante do primeiro livro infantil da escritora, **O Mistério do Coelho Pensante**, as crianças preservam a capacidade de *perceber pelo nariz*⁵:

*Apesar de tudo Daniel pisava sem força, permitia que nela vivesse aquele seu desespero desajeitado e atento, uma aguda fraqueza, a possibilidade **de perceber pelo nariz**, de pressentir dentro do silêncio, de viver profundamente sem executar um movimento. (L, p. 28 - grifo nosso)*

Ao manter uma relação de muita proximidade com as “coisas do mundo” — os objetos, os animais, a natureza em geral — a criança na obra de Clarice parece viver em estado de fusão com o “todo”. No entanto, se o mundo da infância parece ilimitado, o crescimento requer definições.

E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo (...) Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. (PCS, p. 80)

A passagem da infância para a vida adulta implica no reconhecimento dos próprios limites, do próprio corpo. O crescimento de Joana é narrado como uma primeira definição do que é seu e do que será dispensado aos outros. Nesta passagem, este estado de fusão tende a se perder.

*Agora as criaturas não eram admitidas no seu interior, nele fundindo-se. As relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinha consigo mesma. **A doçura da infância desaparecia** nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior e o que ela oferecia aos passos dos estranhos era areia incolor e seca (...) (PCS, p. 74 - grifo nosso)*

No entanto, como vimos, a infância permanece viva também no universo adulto clariceano, perpassando toda obra — sua “gestação” inicia em **Perto do**

⁵ Em *O Lustre*, são diversos os exemplos dessa forma de percepção:“(...) *Virgínia não pensa, as luzes caminham sem direção (...) espiava Granja Quieta já perdida na distância e olhava sem procurar entender*” (p. 23); “*Ela nunca estivera perto do mar mas sabia como era o mar, nem forçava sua vida a exprimi-lo em pensamento, ela sabia, isso bastava*” (p. 24); “(...) *Ela pensava sem inteligência a própria realidade como se enxergasse e nunca poderia usar o que sentia, sua meditação era um modo de viver*”(p. 41)

Coração Selvagem e continua em outros personagens, até mesmo aqueles como a pequena Ofélia, miniatura de adulto.

Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre. (PCS, p. 223 - grifo nosso)

Pessanha nos fala de um convite à des-racionalização que atravessa a obra da escritora e que se materializa na crescente presença das crianças, dos animais e dos “*pobres de espírito*”⁶ nas páginas de sua literatura.

Crianças povoam a obra de Clarice Lispector em convite à desracionalização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem. Em convite ao ‘eu profundo’. Por isso que 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. Descobrimo, compreendendo, ‘descortinando. (PESSANHA, 1965 : 67)

A partir dessa reflexão pode-se afirmar, de maneira metafórica, que a infância povoa a obra de Clarice também como um olhar que *descortina*. Esse *olhar que descortina* é, por exemplo, o olhar buscado pelo personagem Martim, de **A Maçã no Escuro**.

⁶ A respeito dos “*pobres de espírito*”, o autor observa: “(...) os adultos ‘*pobres de espírito*’ são na obra de Clarice Lispector a indicação do caminho de regresso à infância perdida. Caminho da suportação da vida psicológica à beira do mundo-aí, num esforço de fidelidade à sua essência (...) Esforço que no primeiro passo é ‘redução psicológica’, e é depois fenomenológica redução do real à essencialidade pura.” (p. 68). Um dos exemplos desta aproximação entre ‘pobres de espírito’ e infância nos é oferecido em *O Lustre*, na passagem em que Virgínia adulta — “*criança fanada entre as páginas de um grosso livro como uma flor*” (p. 168) — encontra no porteiro Miguel a companhia com a qual mais se sintonizava. Podemos dizer que, por alguns instantes, deixa de ser “murcha” e volta a sentir-se viva, compartilhando com alguém uma compreensão sem tantas palavras, uma atitude quase meditativa. “*Miguel e Virgínia gostavam um do outro: como as noites eram longas para ambos ele às vezes subia para tomar uma xícara de café.*”(p. 127); “*Aliás nunca ela vivera tão simplesmente com uma pessoa como com Miguel — a ele entendera melhor do que a qualquer outro ser humano até então.*” (129)

Alguma coisa tinha acontecido. E embora os elos continuassem a lhe escapar, ele tinha enfim alguma coisa na mão e seu peito se inflou de sutil vitória. Martim respirou profundamente. Pertencia agora ao curral. E enfim pôde olhá-lo como uma vaca o veria: o curral era um lugar quente e bom que pulsava com uma veia grossa. Era à base dessa larga veia que homens e bichos tinham filhos. Martim suspirou cansado com o enorme esforço: acabara de ‘descortinar’. (ME, p. 93)

Em *descortínio* diante daquilo que vê, o personagem Martim desenvolve um conhecimento sem palavras — semelhante ao do *menino a bico de pena* —, e passa a contar com a percepção em lugar do pensamento abstrato, com a impessoalidade da consciência em vez da identidade pessoal e das relações intersubjetivas. A visão direta sobrepe-se à idéia, o ver ao dizer, a coisa à palavra que nomeia. O estado de “comunhão”, característico da infância, se materializa.

A respeito do *descortínio* em **A Maçã no Escuro**, Benedito Nunes observa em **O Drama da Linguagem**:

(...) o ‘descortínio’ de Martim (...) é a visão extática das coisas no silêncio da contemplação. No mutismo a que se entregou, mortificando a sua inteligência e a sua vontade, o personagem, imóvel diante da paisagem, parece, como as plantas e os animais, ter-se agregado à Natureza. Quanto mais se rudimentariza aquele homem (...) quanto mais afirma sua obstinada recusa ao dizer, limitando-se a grunhir como um animal — mais percebe a crua e maciça presença das coisas, estranhas à sua própria existência pessoal, indiferentes a qualquer sentido humano, e sobranceiras à linguagem. (NUNES, 1989: 123)

Tal qual as crianças recém-chegadas ao mundo, Martim — ao se despojar de seu passado e das palavras, aderindo ao silêncio — passa a ter uma relação de comunhão e estranhamento com a “realidade” a sua volta. Aqui, mais uma vez, aparece a analogia com a infância, na emergência de uma *curiosidade infantil*:

*Os olhos de Martim, tornados ignorantes pela longa noite, olharam então com estranheza o terreno baldio que a meia claridade de sonho revelou pela janela atrás do depósito. Aparentemente esquecera que dormira no campo. No terreno, através da névoa rasa, viu com **curiosidade infantil** uma terra suja e seca, endurecida pela madrugada. O homem não antecipou nada; viu o que viu. Como se os olhos não fossem feitos para concluir mas apenas para olhar. (ME, p. 24)*

2.3 O devir-criança nos personagens

No conto “**Os Desastres de Sofia**”⁷ esse *olhar que descortina* subitamente irrompe na figura do professor, que passa a ver a aluna Sofia de uma outra maneira. É como se o professor passasse a não ser mais “*neutro e indiferente*”⁸, o que possibilita que ele se abra para o sorriso, para um movimento de *tornar-se inocente*, e passe a aprender com a própria aluna. Neste conto fica claro de que maneira um *devir-criança* atravessa também os personagens adultos na escrita de Clarice. A escritora subverte a relação de poder em geral existente ao narrar a transformação de um professor em aluno, de um adulto em criança.

Para sofrer a metamorfose o professor precisa da ajuda de Sofia — personagem-narradora.

Sem entender, eu sabia que pediam de mim que eu recebesse a entrega dele e de sua barriga aberta, e que eu recebesse o seu peso de homem. Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei — era cedo demais para eu ver como nasce a vida. (DS, p. 111)

Interessante observar que o professor passa a ver a aluna sob outro prisma quando entra em contato com o texto da menina. A aluna rebelde, que tenta a todo custo desconcertá-lo, despertar sua cólera, chamar sua atenção, acaba por surpreendê-lo. A composição é feita com base em uma história narrada por ele, a respeito de um homem muito pobre que sonhou com um tesouro, procurou arduamente e não encontrou; cansado, retorna para o seu quintal, planta, colhe, vende, e, como fruto do trabalho, enriquece. Na ânsia em provocar o professor, Sofia escreve sua história com base na moral oposta:

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 levianamente eu concluíra pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera (...) Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometia por

⁷ Os contos aqui analisados foram publicados em *Felicidade Clandestina*. No caso de “*Os Desastres de Sofia*” e “*A Legião Estrangeira*” utilizo abreviaturas a fim de diferenciá-los dos demais, uma vez que tais leituras foram mais extensas.

⁸ “*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*”. PESSANHA, José Américo Motta. “*Itinerário da Paixão*” p. 67

escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. (DS, p. 105)

No entanto, neste conto o maior *tesouro disfarçado* passa a ser algo da menina descoberto, ainda que à sua revelia, a partir da própria redação. Tal como acontece com Clarice, Sofia acaba se revelando e se desvendando através da escrita. Com suas *palavras de criança* ela alcança, em seu professor, alguma região até então desconhecida, e o encontro entre os dois acontece:

*Com alguma faceirice, pois, havia acrescentado as frases finais. Frases que horas depois eu lia e relia para ver o que nelas haveria de tão poderoso a ponto de enfim ter provocado o homem de um modo como eu própria não conseguira até então. (...) Não consigo imaginar **com que palavras de criança** teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. (DS, p. 105 - grifo nosso)*

A respeito do poder da escrita, e dos delicados limites entre verdade e mentira, realidade e ficção que põe em tensão, Nádya Battella Gotlib afirma em **Clarice — Uma Vida que se Conta:**

Sofia inventou, como se mentira fosse, para depois acreditar na verdade que ela própria havia criado. Acabou sendo surpreendida pela carga de verdade que o seu imaginário havia malvadamente reservado contra o 'outro' (...). São as surpresas que o mundo reserva. As histórias, mentidas, se escritas 'com as próprias palavras', trazem verdades de um outro que, por ele relidas, refletem as verdades de quem as escreveu. (GOTLIB, 1995: 145)

Professor e aluna, que anteriormente à leitura da redação viviam em estranhamento mútuo, encontram-se por meio do texto, e uma comunicação profunda se estabelece:

Sua composição do tesouro está tão bonita. O tesouro que é só descobrir. Você... ele nada acrescentou por um momento. Perscrutou-me suave, indiscreto, tão meu íntimo como se ele fosse o meu coração. Você é uma menina muito engraçada, disse afinal. (DS, p. 111)

Na leitura, existe algo da ordem da surpresa, do imponderável. Ainda com Gotlib:

(...) A troca de olhares simula não só a comunicação entre os dois, pela via da linguagem escrita, ou da história contada por ambos, mas a reversão entre o que

se diz e o que se recebe: o que era 'mal' é percebido como 'bem', o que era 'bem' é recebido como 'mal'. Ou seja, o tesouro que se disfarça e que está escondido onde menos se espera é não só o 'assunto' das duas histórias, mas é também a 'moral' dessa história de sedução: a aluna 'engana' o professor, tenta fisgá-lo com suas garras maléficas, mas, ao enganá-lo, ou fisgá-lo, por ele é enganada ou fisgada. Ambos encontram-se na rede dessa história de amor. Ambos viram tesouros, que de repente e mutuamente se descobrem. (GOTLIB, 1995: 145)

Aqui, o *tornar-se inocente* atravessa o professor que, uma vez tendo sido sensibilizado pelo texto, deixa de lado a aparência sisuda e sorri *como um menino* para a aluna que até então apenas o exasperava:

*— Você — repetiu então ele lentamente como se aos poucos estivesse admitindo com encantamento o que lhe viera por acaso à boca — você é uma menina muito engraçada, sabe? Você é uma doidinha... disse usando outra vez o sorriso **como um menino que dorme com os sapatos novos**. Ele nem ao menos sabia que ficava feio quando sorria. Confiante, deixava-me ver a sua feiúra, que era **a de sua parte mais inocente**. (DS, p. 113 - grifo nosso)*

Para *tornar-se criança*, assumindo sua *feiúra que era a de sua parte mais inocente*, é preciso que o homem aceite estar exposto, já sem a máscara de sua *persona* humana. Exposto a uma transformação que se processa à semelhança de uma intervenção cirúrgica. A metamorfose é narrada com detalhes, e ocorre não sem dor e espanto, por parte do homem e da menina:

*Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara — o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, vi a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta — mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei (...). Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e **em vitória infantil** ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta — que estava sorrindo. (DS, p. 110 - grifo nosso)*

Ao mostrar, em *vitória infantil*, que estava sorrindo, mais uma vez retorna a imagem da infância, que perpassa todo o conto como um *dever*.

*Eu vi um homem com entranhas sorrindo. Via a sua apreensão extrema em não errar, **sua aplicação de aluno lento**, a falta de jeito como se de súbito ele se tivesse tornado canhoto (...).(DS, p. 111 - grifo nosso)*

Uma vez tendo conseguido deixar cair sua máscara, o professor se transforma em aluno, naquele que também tem o que aprender. Interessante

observar, nesta imagem, de que forma o *tornar-se inocente* se processa como um despojamento do já sabido, do já conhecido, como uma *desaprendizagem*.

Ao presenciar a metamorfose desse homem, Sofia nos faz lembrar de GH vendo a vida numa barata.

Vida nascendo era tão mais sangrento 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. (DS, p. 111)

E compara o olhar do professor à duas *baratas doces*. “*Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces*”. (DS, p. 108)

Tal como em GH, também em Sofia se processa a metamorfose. Ela passa a desmistificar a imagem que tinha do adulto, a reconhecer nele uma parte também sua, inocente. Também o homem, como ela, acreditava nas *grandes mentiras*.

Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim, tive que engolir a piedade por ele, a vergonha por mim, ‘tolo!’, pudesse eu lhe gritar, ‘essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!’ Eu tinha muita consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer — e aquele homem grande se deixara enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez minha fé nos adultos: também ele, um homem, acredita como eu nas grandes mentiras. (DS, p. 113)

Esta história também nos diz, portanto, sobre o poder da escrita e da imaginação de erigir novos mundos, de afetar e deixar-se afetar, poder que se estende pela vida adulta.

Se o homem se entrega ao movimento de *tornar-se inocente*, aqui a menina, por sua vez, é definida como tendo uma *diabólica inocência*.

Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência. (DS, p. 114)

Os papéis se invertem, se confundem: o homem, adulto, também é Sofia, também é criança. Neste encontro com o texto, com o homem, consigo mesma, Sofia, por sua vez, de algum modo *torna-se mulher, torna-se adulta*.

Se em “**Os Desastres de Sofia**” é uma redação que desencadeia o *tornar-se inocente* no professor, em “**A Legião Estrangeira**” Ofélia *torna-se criança* ao entrar em contato com um animal, um indefeso pintinho. Nesta narrativa fica clara uma concepção de infância que não se prende a nenhuma faixa etária — visto que Ofélia, apesar da pouca idade, vivia como uma miniatura de mulher.

Neste conto, estruturado em *flash back*, o aparecimento na casa da narradora de um pinto, na véspera do Natal, a faz lembrar de Ofélia.

Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião (...) Com seus oito anos altivos e bem vividos, 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. (...) Que última palavra poderia eu dar quando ela me dizia: empada de legume não tem tampa. Uma tarde numa padaria vi-me inesperadamente diante de uma verdade inútil: lá estava sem tampa uma fila de empadas de legumes. (LE, p. 69)

Tal qual na crônica “**Persona**”, a infância se manifesta em Ofélia como um *rosto sem cobertura*: “(...) não era somente a um **rosto sem cobertura que eu a expunha**, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto.” (LE, p. 74 - grifo nosso).

Assim como em “**Os Desastres de Sofia**”, em “**A Legião Estrangeira**” há um questionamento da relação adulto-criança, os papéis aparecem invertidos. Aqui, a princípio apenas a narradora — em cujo *traço biográfico* é possível entrever a própria Clarice — assume o papel da “criança”, da inocência. A presença da menina-adulta Ofélia em sua casa a desconcerta. “*A pior parte da visitação era a do silêncio. Eu erguia os olhos da máquina e não saberia há quanto tempo Ofélia me olhava em silêncio.*” (LE, p. 70)

É a narradora, cronologicamente uma adulta, que ainda não se transformou em *persona*, que ainda não se cobriu com uma máscara. A menina Ofélia, ao contrário, era *coberta*:

O que em mim poderia atrair essa menina? exasperava-me eu. Uma vez, depois de seu longo silêncio, dissera-me tranqüila: a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura — logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível — eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura. Ela que estava toda coberta, e tinha a mãe coberta, e pai coberto. (LE, p. 70 - grifo nosso)

Justamente esse “*rosto sem cobertura*”, rosto em certo sentido ainda infantil da narradora, que parece atrair Ofélia. A escrita desfaz dicotomias, não há um adulto e uma criança, aquele que domina e o que é dominado, mas estados de ser que se interpenetram. Tal dissolução de fronteiras é sintetizada na afirmação da narradora:

Mas voltava, sim. Eu era atraente demais para aquela criança. Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento de sua severidade, já me tornara o domínio daquela minha escrava: ela voltava, sim, levantava os babados, sentava-se. (LE, p. 72)

À semelhança de “**Os Desastres de Sofia**”, a metamorfose acarreta mudanças no adulto e na criança. A transformação da menina-adulta Ofélia em criança precisa da mão da adulta-criança-narradora. O processo é doloroso, solitário, e se processa como verdadeira *decomposição*:

*Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada **ficou um pouco infantil**, de um roxo pisado (...) Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo (...) Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. 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**. Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol (...) (Me ajuda, disse seu corpo, na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade). (...) Quase sorria então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava doendo tanto. (LE, p. 74 - grifo nosso)*

Para que haja a *desarticulação*, é preciso que a força aparente de uma possa beber da fraqueza de outra:

Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza. Ao me usar ela me machucava com sua força; ela me arranhava ao tentar agarrar-se às minhas paredes lisas. (LE, p. 77)

Em “**A Legião Estrangeira**” o pequeno ser que pia é o elemento que desarticula, que representa o imprevisível, o inusitado, o absurdo e o desamparo da existência de cada um. Ao contrário de nós, humanos, que nos cercamos de linguagem, de palavras, do hábito para dar sentido à vida, o animalzinho vive num estado semelhante ao buscado por Martim, e experimentado pelo *menino à bico de pena*. Ele está onde ainda não nasceu a linguagem:

Era impossível dar-lhe a palavra asseguradora que o fizesse não ter medo, consolar coisa que por ter nascido se espanta. Como prometer-lhe o hábito? Pai e mãe, sabíamos quão breve seria a vida do pinto. Também este sabia, do modo como as coisas vivas sabem: através do susto profundo. (LE, p. 65)

A partir desse modo de existência em *estado bruto*, os animais na obra de Clarice se aproximam das crianças. Não é à toa que, no conto, as crianças são as mais suscetíveis à aflição do pinto.

Nós, os adultos, já teríamos encerrado os sentimentos. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos, pelo pinto ou pela humanidade. (LE, p. 64)

Em **O Drama da Linguagem**, Benedito Nunes reflete sobre o papel dos animais na obra de Clarice:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada — nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros — seria capaz de anular. Se o reino que eles formam está (...) firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana (...) Movendo-se sempre ‘no ventre que os gerou’, os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade. Ao contrário de nós, participam atualmente do cerne, do núcleo das coisas, da vida divina. (NUNES, 1989: 132)

Lado a lado com as crianças, os animais participam do *núcleo das coisas*, e por isso são muitas vezes tematizados pela escritora.

Há muito tempo não entro em contato com a vida primitiva animálica (...) Arrepi-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. (AV, p. 49)

São diversos os exemplos de aproximação entre a criança e o animal na obra clariceana. Em uma bela passagem de **O Lustre**, a infância que se despede de Virgínia é comparada a um passarinho sendo asfixiado:

(...)Ela ficava mais sozinha, olhando a chuva. Sentia-se interiormente arroxeadada e fria, no seu corpo era lentamente asfixiado um passarinho. Mas isso era tanto viver que as horas decorriam felizes e distantes como se já estivessem marcadas pela saudade. (L, p. 50)

Em “**Os Desastres de Sofia**”, a própria narradora faz a associação: “*Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo.*” (p. 104)

No conto “**Tentação**”, por alguns segundos a menina *ruiva com soluço* sente-se menos solitária ao deparar-se com um cão *basset avermelhado* em uma rua ensolarada do Grajaú. A identificação é imediata. E uma comunicação silenciosa e profunda se estabelece entre os dois:

Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú (...) Acompanhou-o com os olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina. Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás. (FC, p. 47)

Podemos, ainda, lembrar da macaquinha Lisette — *miniatura de mulher* que cativa as crianças no conto “**Macacos**” e no infanto-juvenil **A Mulher que Matou os Peixes**:

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisette morrera. O menor me perguntou: ‘Você acha que ela morreu de brincos?’ Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: ‘Você parece tanto com Lisette!’. ‘Eu também gosto de você’, respondi. (FC, p. 97)

Na literatura infanto-juvenil os animais se proliferam e, ganhando nome de pessoas, irão representar as crianças:

Um dia o nariz de Joãozinho — era assim que se chamava esse coelho — um dia o nariz de Joãozinho conseguiu farejar uma coisa tão maravilhosa que ele ficou bobo. (...) Joãozinho disse para ele mesmo: — Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma idéia tão boa que até parece idéia de menino. (MCP - grifo nosso)

Ao *desarticular* e questionar o viver humano, adulto, pela simples presença, os animais, como as crianças, representam nesta obra a *atualidade inalcançável*⁹, a possibilidade de uma *ruptura com o mundo*.

Podendo interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo, os animais — testemunhas e emissários da Natureza enquanto existência independente, descerram para a ‘ consciência infeliz ’ a imagem de seu paraíso perdido, de sua atualidade inalcançável. (NUNES, 1989 : 133)

Os personagens de Clarice parecem guardar, por toda a vida, algo desse estado primitivo, característico da existência pré-verbal, animalésca, como uma força represada, como uma vontade de romper com os limites e ultrapassar a compreensão do senso-comum, alcançando, mais de perto, o “em si” das coisas, o *presente de si mesmo*. “*GH sofre para acordar na essência do presente. E para chegar ao presente de si mesma*”. (PESSANHA, 1965: 64).

Se GH se *desorganiza* no contato com uma barata, já a menina-adulta Ofélia de “**A Legião Estrangeira**” se *desarticula* ao identificar no pequeno ser coberto de penas algo da *essência primitiva, ancestral, inumana*¹⁰.

Importante ressaltar que essa transformação de Ofélia em criança se processa como uma avalanche de sensações, como um deixar vir à tona sentimentos de perplexidade, surpresa e admiração diante da fragilidade e vivacidade do animalzinho. “*(...) Mais e mais se deformava, quase idêntica a si*

⁹ Como vimos em “*Menino à Bico-de-Pena*”, essa atualidade inalcançável é também característica da existência infantil. “*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*” (DM, p. 240)

¹⁰ “*(...) porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana.*” (NUNES, 1989: 132)

mesma. Arrisco? **Deixo eu sentir?**, perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim.” (LE, p. 75 – grifo nosso)

O sentimento e as sensações tomam o primeiro plano no ser da pequena (antes adulta) Ofélia. A partir desse contato, todo um discurso racional, repleto de opiniões formadas e aprendizagens adquiridas se esvai. A infância aparece associada a um sopro de liberdade: Ofélia não é mais a menina-adulta que precisa prender-se à narradora para *tornar-se criança*. Ambas libertam-se. E a menina passa a perceber com seus sentimentos e sensações de criança:

(...) Ofélia pôs o pinto no chão para andar. Se ele corria, ela ia atrás, parecia só deixa-lo autônomo para sentir saudade; (...) e quando o segurava, era com mão torta pela delicadeza — era o amor, sim, o tortuoso amor (...) Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. Olhei-a, toda de ouro que ela estava, e o pinto todo de ouro, e os dois zumbiam como roca e fuso. Também minha liberdade afinal, e sem ruptura; adeus, e eu sorria de saudade. (LE, p. 78)

A importância do *não entender* para que se atinja outra percepção alcança seu momento máximo quando tematizada no conto “**O Ovo e a Galinha**”. Neste conto, a compreensão fere, *não entender* é ter “a coisa”, ter o ovo, em seu mistério.

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. (...) O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo é o que me dá o ovo propriamente dito. (FC, p. 50)

É este *olhar que não entende* que escapa à Ofélia, menina que tem para tudo uma resposta pronta. De acordo com Curi:

A possibilidade de aprofundar-se no que há de desordem no dentro-ovo-vivo, está definitivamente vetada a Ofélia (...) Ofélia extaticamente penetra o interior tímido do ovo, em processo ritualístico, passagem onde as soluções definitivas de seu mundo ordenado, adulto e pré-visível estarão sem lugar (...) Na latência, no primário da vida, a menina vai encontrar seu devir criança, ao qual o narrador assiste (...) (CURI, 2001: 132)

Também Pessanha analisa a irrupção da infância em Ofélia como o desvelar de um novo olhar.

*(...) Do mesmo modo como a plenitude da infância as próprias crianças já perderam. Como Ofélia. Miniatura de adulto ('Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar') categórica, proverbial, serena diante de um mundo fictício feito só de soluções definitivas ('Empada de legume não tem tampa'), sem surpresas, resolvido, sem mistério, morto. Ofélia, trágica Ofélia — pura tradição, puro tempo cristalizado, puro culto da memória habitando pequeno corpo de criança-múmia (...) Mas, como o tesouro de Sofia, que 'está onde menos se espera' — Ofélia por momentos renasce (...) Recobra a infância de seu ser, desperta, **abre os olhos, vê.** (PESSANHA, 1965: 68 - grifo nosso)*

Justamente esta *plenitude da infância* atravessa a protagonista do conto. A transformação de Ofélia em criança se processa como uma morte e um renascimento. Mais uma vez, morte e infância, como ao final de **Perto do Coração Selvagem**, aparecem associadas. Para *tornar-se criança* é preciso que Ofélia se entregue ao informe, ao ilimitado, ao rosto que ainda não se vestiu em *persona*.

Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber (...) A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. 'Eu' tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma. (LE, p. 75)

A criança que nasce em Ofélia guarda a inocência, a espontaneidade. “— *Um pintinho? Certificou-se em dúvida. — Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida. (...) Já há alguns minutos eu me achava **diante de uma criança**, fizera-se a metamorfose.*” (LE, p. 76 - grifo nosso)

A infância se manifesta como recuperação do próprio desejo, do próprio querer. “— *Você pode ir para a cozinha brincar com o pintinho. — Eu...? perguntou sonsa. — Mas só se você quiser. Sei que deveria ter mandado, para não expô-la à humilhação de querer tanto.*” (LE, p. 76)

Ao final do conto, desajeitada e despreparada diante da nova vida de menina que irrompe em seu pequeno ser, Ofélia, numa atitude de amor, medo e cobiça, tentando controlar o que lhe escapa, ocasiona a morte do pintinho.

Desabituada de viver dentro da vida, viciada em sobrevivência, faz da vida aflito amor, apressado, desastrado amor — criminoso amor. E, assustada, prefere voltar à serenizada sobre-vivência. Ainda que exilada da vida e da realidade, ainda que distante do seu ser — esta pátria. Ainda que integrando a ‘legião estrangeira’. Reinando no vazio. (PESSANHA, 1965: 68)

Como GH, Ofélia por momentos perde a *terceira perna*, rompe com o “tripé estável” no qual se sustentava. Mas o medo dessa *aterradora liberdade*¹¹ faz a menina cometer seu “crime” e recobrar a vida organizada, tornando a ser miniatura de adulto.

Ofélia recua, não suportando o novo lugar — o caos, a desordem interna, intensa — ela, então, participa de um ritual de sacrifício: rompe com o devir, negando-o com o assassinato do objeto desejado, vivo. Sacrifício que, a rigor, reinstala a ordem, afasta o perigo, recupera o conhecido, primeiro atentado contra o amor de deixar-se tomar pela vida, de criar, de singularizar. (CURI, 2001: 130)

A partir dessas leituras, é possível observar que *tornar-se criança* em Clarice é assumir o informe despojando-se das máscaras, da *persona*, e passar a existir enquanto *puro rosto*, exposto, receptivo, inocente. A força da infância emerge enquanto um estado de ser que não tem formas precisas, que escapa aos enquadramentos da linguagem, que se manifesta enquanto força de *aterradora liberdade*.

No conto “**Miopia Progressiva**” essa noção da infância enquanto força de liberdade ganha vulto. Também nesta narrativa fica claro o jogo de máscaras que acaba por moldar a identidade de cada um. O menino do conto está sujeito ao julgamento dos adultos, que lhe inculcem adjetivos como ser ou não ser inteligente. “*Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de ‘bem comportado’, de ‘dócil’.* Dando assim um nome não ao que ele era, mas à *necessidade variável dos momentos.*” (FC, p. 19)

Tal qual em “**Menino a Bico de Pena**”, neste conto as atitudes do menino são faladas e classificadas pelos mais velhos. A criança é sempre falada por outros.

¹¹ “*Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir*” (PSGH, p. 13)

Pois às vezes, procurando imitar a si mesmo, dizia coisas que iriam certamente provocar de novo o rápido movimento no tabuleiro de damas, pois era esta a impressão de mecanismo automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, ‘como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores’ — e, como numa quadrilha de dança de filme de faroeste, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Em suma, eles se entendiam, os membros de sua família; e entendiam-se à sua custa. (FC, p. 17)

Na observação da relação adulto-educador / criança, Clarice nos deixa transparecer sua fina ironia. O adulto-educador é aquele que tenta classificar as atitudes do menino, aprisioná-lo de certa forma em etiquetas, dando-lhe nomes que correspondem às suas próprias expectativas, sua própria *necessidade variável dos momentos*.

O menino aos poucos percebe que a “*chave de sua inteligência*” não estava com ninguém, pois a “realidade” é sempre filtrada pelo olhar de cada um e *ser ou não ser* determinada coisa depende de um ponto de vista, depende da perspectiva de quem vê.

Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém — foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. (FC, p. 19)

Assim, observamos que na primeira parte do conto o menino procura sua estabilidade nos outros, na visão que fazem dele; ao final da narrativa, vai substituindo a tentativa de se apossar “*da chave de sua inteligência*” — portanto, da tentativa de ter o domínio sobre a própria identidade e sobre a “realidade” — por um estado de permanente *curiosidade e perplexidade*.

Garcia Londres (1973) realiza uma leitura deste conto e observa:

Curiosidade e perplexidade são formas de conhecimento que se opõem a ‘chave’, à posse de um código decifrador (...) A temática da crítica ao código ‘tradutor’ de um estado interior ou de uma experiência, e como ilusão de conhecimento (...) é aqui retomada e aprofundada: o código mostra-se ineficaz não só devido à complexidade das experiências, mas também por fixar o que é por natureza dinâmico, mutável. (p. 75)

Em Clarice, a liberdade é alcançada quando se consegue, por momentos que sejam, driblar esse enquadramento “*da linguagem dos outros*” — como tentou Martim em **A Maçã no Escuro**. E pairar acima de julgamentos, escolhendo a todo instante o que se quer ser. Assim como o coelho do livro infanto-juvenil **O Mistério do Coelho Pensante**, que escapa da gaiola e decide ser livre, é preciso também ao homem exercer essa capacidade, decidir sê-lo.

Outra coisa que o ajudava era saber que nada do que ele fosse durante aquele dia iria realmente alterá-lo. Pois prematuramente — tratava-se de criança precoce — era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e da dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranqüila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo. (FC, p. 20)

Também em “**Miopia Progressiva**”, ao *pairar acima da própria miopia e da dos outros*, o menino passa a se descobrir criança, e abre as portas num *safanão de liberdade*.

Lá pelas tantas, limpando os óculos, tentou, embora com certa isenção, o golpe da 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. (FC, p. 23)

A miopia, aqui, desempenha a função de uma grande imagem, uma metáfora que nos diz sobre essa instabilidade que caracteriza a visão das coisas, para as quais não existe uma única resposta, pois as coisas estão sempre *sendo*, sempre *se fazendo*, em um fluxo contínuo.

Podemos dizer que o menino do conto, progressivamente, como o personagem Martim (ME), distancia-se do código dos outros, que tentavam rotulá-lo com “nomes”, e se deixa invadir por um *olhar curioso e perplexo*, permanentemente instável, que simboliza a aceitação desta imprevisibilidade que caracteriza a visão das coisas.

O menino então passa a *ver através de sua miopia*. Não seria este o olhar que Clarice afirma a cada uma de suas narrativas, olhar que vê no mundo, na vida e na literatura a constante instabilidade? Também aqui podemos dizer que o menino de fato *torna-se criança* quando aceita o não-saber, o caos, o descontrole. Concluimos com Garcia Londres (1973):

A miopia evolui na medida em que o aprendizado (...) vai se fazendo, e a comparação inicial da terceira parte — ‘como se a miopia passasse’ — não remete exatamente à recuperação da visão orgânica, mas é retificada logo a seguir: “Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar’. A miopia está, pois, na razão direta do conhecimento: a cada passo na aprendizagem do imprevisível, sucede um ato de ver através dela, logo, a ação de retirar os óculos é um momento radical na cadeia significativa da linha de ‘deslocá-los’ (...) O verdadeiro conhecimento é pois o que se sabe cegueira, impossibilidade de dominar a confusão, e se aceita como tal. (...) À visão normal, ajustada, estável, vem opor-se a miopia, progressiva, desfocalizadora, cujo único estado definitivo possível é a própria cegueira. (p. 78-79)

Observa-se, portanto, que a infância emerge na obra de Clarice como um estado de ser vívido, pulsante, revelador, que orienta a busca de grande parte de seus personagens e torna possível a reinvenção no universo infantil e na própria vida adulta.

Interessante notar que a infância torna-se na obra da escritora uma imagem muito mais colorida, poderosa e transformadora enquanto *devir-criança* do que quando representada como um momento de vida ou faixa etária.

2.4 Infância representada

Se por um lado notamos em alguns personagens a emergência desse *devir-criança* como tentativa de abandono de uma máscara, da *persona*, e momento de re-criação, por outro lado é possível observar em contos como “**Restos do Carnaval**” movimento inverso: a concepção de infância como uma fase da vida excessivamente exposta, excessivamente vulnerável, da qual o personagem criança procura escapar.

Aqui é a criança que procura a máscara e esta adquire duplo sentido: trata-se da máscara no sentido literal e metafórico, máscara enquanto desejo de ser re-

conhecida — no caso, como uma Rosa — e assumir a fantasia de por momentos ser outra que não ela.

Narrado em primeira pessoa, este conto possibilita uma reflexão sobre esse jogo de máscaras que constitui a vida, no qual a criança está apenas ingressando.

E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. (FC, p. 26 - grifo nosso)

Em Clarice é a realidade mesma que parece absurda, fantástica, mágica. Neste conto a menina (de) Clarice não se encanta com personagens de contos-de-fadas — o que é tão comum em histórias que tematizam a infância — mas sim com o mistério do próprio ser humano.

À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. Até meu susto com os mascarados, pois, era essencial para mim. (FC, p. 26)

A narradora, que não esconde a voz da própria escritora, nos transporta com ela para (sua) infância vivida no Recife.

Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz. (FC, p. 26)

Como é freqüente em Clarice, as imagens, as metáforas e analogias vem desempenhar um papel fundamental na narrativa. No Carnaval, o mundo se abria “de botão que era em grande rosa escarlate”. Também a menina deixava por alguns minutos de lado uma infância vulnerável e exposta passando de delicado botão à linda rosa na qual se fantasiava.

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

Aqui, a infância é vulnerável e exposta, e a menina encontra no carnaval e na fantasia a possibilidade de escapar dessa condição.

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

Ao cumprir seu duplo sentido, a fantasia é aquela que veste, que cobre a menina de Rosa:

Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino Rosa. Para isso comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho, pretendia imitar as pétalas de uma flor. Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. (FC, p. 26)

E também aquela que a possibilita sonhar, ser outra que não ela mesma.

Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga (...) resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma. (FC, p. 27)

Tal qual na crônica “**Persona**”, a máscara faz parte da vida adulta, de moça, enquanto a vida infantil se representa por um rosto ainda nu. A vida infantil é sem máscara, exposta.

*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. (FC, p. 28 - grifo nosso)*

A doença da mãe acaba, no decorrer do conto, a desbotar a fantasia: fantasia de Rosa, fantasia de escapar por minutos da *exposta vida infantil*. A doença da mãe é o dado real que faz a menina voltar a ser apenas uma menina, e não uma Rosa.

No entanto, ao final do conto, a fantasia retorna, e curiosamente ela é conferida pela própria realidade — que em Clarice, torno a dizer, parece ser mais fantástica do que qualquer papel-crepom, duende ou gnomo. Trata-se do olhar de um menino, de um menino que recobre a menina de confete, que a faz voltar a se sentir uma rosa, uma *mulherzinha*.

*(...) numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, **mulherzinha de 8 anos**, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (FC, p. 28 - grifo nosso)*

Interessante observar de que maneira o olhar do menino parece, tal como a fantasia de Rosa, resgatar a menina da condição vulnerável da infância, a ponto de fazê-la sentir-se de novo *coberta*, sentir-se uma *mulherzinha de 8 anos*.

Também em “**Os Desastres de Sofia**” a infância é enorme e parece torturar Sofia que, tal qual a menina de “**Restos do Carnaval**”, não se sente uma flor.

*Aprender eu não aprendia naquelas aulas. O jogo de torná-lo infeliz já me tomara demais. Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, **humilhada por não ser uma flor**, e sobretudo, **torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim** — mais infeliz eu o tornava (...)(DS, p. 101 - grifo nosso)*

No entanto, Sofia acaba por *se tornar uma flor* ao criar uma história e, a partir dela, ser descoberta e admirada pelo professor (que, então, *se torna menino*). Já a menina de “**Restos do Carnaval**” *se torna* realmente uma Rosa ao ser contemplada pelo olhar do menino.

Como se pode observar, as crianças representadas na obra “adulta” de Clarice buscam escapar de uma meninice vulnerável e exposta por meio da fantasia, da invenção. No conto “**Felicidade Clandestina**” esta fantasia assume a forma de um livro: **As Reinações de Narizinho**, de Monteiro Lobato. O conto, também narrado em *flash back*, tecido em constante diálogo entre a voz adulta da narradora e as percepções de sua infância, nos fala do encantamento da menina

que encontra na fantasia representada pelo livro uma possibilidade de transcender esta “*infância enorme*” que parece não ter fim.

Essa experiência — o êxtase de ter o livro nas mãos — podemos compartilhar com a escritora-narradora ao ler o conto. Narrativa que também não esconde o *traço biográfico*, nos fala do doloroso percurso trilhado pela menina até a obtenção do almejado livro de Lobato, de posse de uma coleguinha um tanto cruel, da mesma idade. O episódio é lembrado pela narradora, que se transporta para sua meninice no Recife.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com alta ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia. Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía ‘As Reinações de Narizinho’, de Monteiro Lobato. (FC, p. 9)

Nesta história, a intervenção de um adulto — a mãe da menina que detém o livro — assegura o fim da tortura e restabelece a justiça. Neste conto, Clarice desfaz certa mitificação da infância uma vez que a criança não é vista como pura, feita só de bondade ou ingenuidade. Aqui, a crueldade é da criança.

*Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa sua recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. (...) Até que essa **mãe boa entendeu**. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler! (...) 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. (FC, p. 11 - grifo nosso)*

Em **Entre o Cristal e a Chama — Ensaio sobre o Leitor**, Flávio Martins Carneiro observa que a narrativa pode sugerir certo maniqueísmo ideológico ao apresentar a criança bonitinha como amante da leitura e a feiosa, como apreciadora da crueldade e dos doces. No entanto, ele afirma que esta oposição simplista seria apenas uma das faces da história, uma vez que o melhor do conto deslizaria, sutil, neste aparente enredo: trata-se do jogo erótico que seduz o leitor, derramando-se nas entrelinhas da história.

Erotismo clandestino por natureza, porque se instala não entre corpos de homens, mulheres, mas entre peles especiais: a de uma menina leitora e certo livro desejado. (CARNEIRO, 1996: 71)

O livro, objeto do desejo da criança bonitinha, vira isca para que a colega gorda e sardenta exerça sobre ela uma crueldade sádica. Até obter aquilo que deseja, a menina tem de conviver com a espera, a expectativa e, uma vez tendo o livro em suas mãos, adia o momento de deleite da leitura — como faz uma mulher ao saborear os minutos que antecedem um prazeroso encontro.

Como num ritual de passagem, a menina aos poucos amadurece: a dor e o desejo tecendo a rede onde o erótico se deita. (...) O livro se torna, para a menina, essa cintilação sedutora, não mais ingênua (...) O livro, seu querido, não é para a menina apenas papel e tinta mas pele cintilante, corpo, um corpo de homem cujo calor ela apenas adivinha. Tê-lo ao seu lado: acontecerá um dia? Ela parece saber que sim e fingir que não, encenando o jogo aparecimento-desaparecimento de todo dia, ganhando malícia. (CARNEIRO, 1996: 73)

Carneiro nos fala de um *ritual de passagem* no qual a menina *amadurece, ganhando malícia*. Tal como a menina de “**Restos do Carnaval**”, que *se torna*, como num passe de mágica, uma *mulherzinha de oito anos*, em “**Felicidade Clandestina**” a menina também *se torna mulher* escapando, por meio da fantasia representada pelo livro, de sua difícil condição de meninice. “*Não era mais uma menina com um livro: era uma **mulher com seu amante**.*” (FC, p. 12)

Na infância representada nas páginas de Clarice vemos, assim, um desejo de transpô-la, transcendê-la, materializado no desabrochar de uma condição “adulta” que proporciona às crianças alguns momentos de fuga de uma vida infantil onde se é *puro rosto*, delicado *botão* vulnerável e exposto.

2.4.1 Brincar, imaginar, fantasiar

Inocentes, inconscientes de si, abandonando-se ao viver, a criança em Clarice é também aquela que sente intensamente o correr dos instantes.

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o

silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (PCS, p. 20)

Tomadas pela urgência do tempo presente, recorrem à fantasia para dar sentido ao absurdo da vida e escapar da condição de meninice — que configura-se como uma existência *excessiva, bruta e solitária*¹² — “Fugir, correr para a praia, deitar-se de bruços sobre a areia, esconder o rosto, ouvir o barulho do mar.” (PCS, p. 70)

São muitas as imagens que nos falam dessa condição solitária da infância. Em seu desamparo, a personagem Joana, de **Perto do Coração Selvagem**, chega a ser comparada a um “*ovinho vivo*”: “*Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?*” (PCS, p. 23). Diante da esposa de seu professor, a menina sente-se abandonada e *sem saber de nada* — “*(...) e era branca e lisa. Não miserável e sem saber de nada, não abandonada, não com os joelhos sujos como Joana, como Joana!*” (PCS, p. 70)

Nesta obra, a fantasia guarda forte potencial transgressor. Ao brincar, ao fantasiar, as crianças de Clarice problematizam e re-criam o mundo todo. Tal “reconstrução” se inicia com um intenso questionamento acerca da própria linguagem.

(...) verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? (PCS, p. 23)

Em **O Lustre** Virgínia e Daniel também questionam a linguagem, os sentidos fixos, falam dos sentimentos e sensações que emanam das palavras.

Dez é como domingo. A gente pensa que domingo é o fim da semana passada, não é? Mas já é o começo da outra. A gente pensa que é o fim do nove, não é? mas já é o princípio de onze. (L, p. 36)

¹² “*(...) o próximo instante traria um grito e alguma coisa perplexamente se destruiria, ou a noite leve amansaria de súbito aquela existência excessiva, bruta e solitária.*” (L, p. 11)

Para a criança, a linguagem *se descortina* como mágica potencialmente criadora de seres, histórias e pessoas — a linguagem se apresenta como a mais imediata “realidade” a que se tem acesso. A respeito da relação da criança com a linguagem, em **Subjetividade em Questão — A Infância como Crítica da Cultura** Adriana Cerdeira e Beatriz Andreiuolo observam:

o que ela nos apresenta é que, para além dessa comunicação, existe um lugar para a criação, para a recuperação de uma outra dimensão que dá à realidade a chance de ser mais do que um a priori, uma vez que é constituída através da linguagem, nas relações sociais e portanto sempre num continuum que foge à cristalização. (CERDEIRA e ANDREIUOLO, 2005: 135)

No universo infantil, brincar com palavras é recriar o mundo e não estar mais só. Em artigo intitulado “**Dialética da Solidão**” Octavio Paz aproxima a relação das crianças com as palavras da atividade poética e nos fala do potencial desse *organismo de imantação mágica* — a linguagem.

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. (PAZ, 1959: 168)

No mundo da infância, a imaginação faz viver o que não existe no mundo concreto. Ao imaginar, Joana anima o universo ao seu redor e torna-se menos só.

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 azul 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. (PCS, p. 21)

Interessante observar que em Clarice somente a imaginação e a fantasia são equiparadas à potencialidade do mal. Elas aparecem como forças criadoras de outras realidades, como forças de vida que atravessam o universo adulto, questionando o instituído. “*Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas*

a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível.” (PCS, p. 28)

Em **Perto do Coração Selvagem**, a personagem Joana situa a imaginação na base de qualquer criação, na base do próprio “mundo real” por ela habitado.

Distanciou-se um pouco, olhou o caderno, endireitou o pijama. ‘De tal modo a imaginação é a base do homem — Joana de novo — que todo o mundo que ele tem construído encontra sua justificativa na beleza da criação e não na sua utilidade (...) O homem levanta casas para olhar e não para nelas morar. Porque tudo segue o caminho da inspiração (...) Brincar, inventar, seguir a formiga até seu formigueiro, misturar água com cal para ver o resultado, eis o que se faz quando se é pequeno e quando se é grande (...) A curiosidade, o devaneio, a imaginação — eis o que formou o mundo moderno’ (PCS, p. 137)

Em Clarice, brincam as crianças, brincam os adultos. No entanto, a brincadeira infantil não é simples passatempo: consiste em questionar a realidade e a existência. Os adultos, sim, brincam no sentido de se distrair, de se alienar das “grandes questões”.

(...) Porque ninguém mais na sua vida, ninguém mais talvez haveria de lhe dizer, como o professor: vive-se e morre-se. Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria. (PCS, p. 74)

Também em **O Lustre**, a brincadeira dos mais velhos difere daquela das crianças. Em sua vida adulta, Virgínia se distrai com os afazeres domésticos. “*Ela arrumava a saleta com alegria como se brincasse seriamente, um dia mesmo comprou algumas flores.*” (L, p. 127 - grifo nosso). Na infância de Virgínia, brincar também é “coisa séria”, embora por outro motivo — guarda forte potencial reflexivo. Novas cores são criadas, o mundo convencional é questionado.

Daniel lhe disse: — Pense a cor mais bonita do mundo (...) Então, fechando com dificuldade os olhos demasiado radiantes, ela buscava tão profundamente que lhe subia aos lábios uma cor inexistente, inventada, louca: hã!, exclamava aguda e imediatamente sua voz decrescia desapontada. — O quê? Perguntava Daniel intrigado. Ela não sabia explicar. Para cobrir o instante dizia depressa: roxo amarelado nos bordos. (L, p. 36)

Na literatura infanto-juvenil, Clarice vai subverter em **A Mulher que Matou os Peixes** essa visão do adulto enquanto aquele que tem os pés firmes na realidade cotidiana e da criança enquanto aquela que habita apenas o reino da invenção. Nesta história é a narradora quem brinca de fantasiar e, entretida “*escrevendo livro*”, esquece de alimentar os peixinhos do aquário. “*(...) assim como a mãe ou a empregada esquecem uma panela no fogo, e quando vão ver já se queimou toda a comida — eu estava também ocupada escrevendo história*” (MMP). Diante do ocorrido as crianças leitoras, evocadas pela voz da narradora, assumem o papel daquelas que vão decidir, julgar e avaliar — papel que em geral é visto como pertencente ao “mundo adulto”.

Já em **O Mistério do Coelho Pensante** a narradora-adulta se diz incapaz de solucionar o mistério da fuga do coelho sozinha e convoca a imaginação da criança — representada pelo menino Paulinho, com quem dialoga — a fim de que resolvam juntos esta tarefa: “*Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura.*” (MCP)

Em **O Lustre** o potencial transgressor da brincadeira infantil encontra seu ápice na criação, por parte dos irmãos Virgínia e Daniel, da Sociedade das Sombras. Como toda Sociedade, pressupõe mandamentos a cumprir, tarefas a fazer. O interessante é que Clarice vai narrando de que maneira também a criança precisa “virar tudo do avesso” a fim de se recriar, de viver com intensidade no fluxo dos instantes. Nesta obra é a “Sociedade das Sombras” que representa a *transfiguração da realidade, o tornar-se criança.*

— *Virgínia, todos os dias você vendo café-com-leite gosta do café com leite. Vendo pai você respeite pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreendeu o que eu quero dizer? Você é vulgar e estúpida. — Sim, por Deus que ela o era — Pois a Sociedade das Sombras deve aperfeiçoar seus membros e manda que você vire tudo ao contrário. A Sociedade das sombras sabe que você é vulgar porque você não pensa, como se diz, com profundidade, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras falou. (L, p. 57)*

Para aperfeiçoar seus membros, a Sociedade das Sombras — cujo lema é a solidão — recomenda que seus integrantes se dirijam a um porão destinado a se “pensar profundamente”. Aqui aparece mais uma vez o desejo de se alcançar uma compreensão sem palavras, quase meditativa, um *pensar-sentir* que enxergue as coisas através dos instantes e não através da memória de ter visto. Aqui o movimento de *tornar-se inocente* aparece como desejo de se despir de tudo o que foi aprendido e abrir-se para o novo.

Para pensar profundamente alguém devia não se lembrar de nada em particular. Purificou-se de lembranças, ficou-se atenta. Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciando como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. (...) Estaria pensando profundamente? Indagava nela uma consciência à parte. (L, p. 58)

Em toda sua obra a escritora procura, por meio da linguagem e da própria temática das narrativas, questionar esquemas de ver/pensar e sentir catalogados pela sociedade. Fugir do hábito, da rotina, viver toda a potencialidade do *agora*, reinventar o instante e a si mesmo... — tudo isso requer a contestação do que há, da linguagem sabida, do conhecimento adquirido; contestação efetuada aqui pelas crianças, na “Sociedade das Sombras”.

O papel da fantasia nas obras de Clarice é semelhante ao desempenhado na obra de outra grande escritora, consagrada também entre as crianças: Lygia Bojunga. Em **Trocando Tarefas — Meu Caso de Amor de Leitora com a Obra de Lygia Bojunga**, Denise do Passo Ramalho nos fala do legado de Lobato na obra de Lygia. Observo que o mesmo pode ser dito a respeito de Clarice:

A criança, na obra de Lygia — como na de Lobato —, embora à mercê do mundo adulto, não se rende a ele, pois tem a seu lado o discurso da fantasia, através do qual é capaz de traduzir a realidade, reordenando-a a seu favor. (RAMALHO, 2006: 39)

Em comum entre as duas escritoras, também o fato de buscarem uma compreensão liberta de qualquer “tutela”. Se Clarice segue ao encontro de um *atrás do pensamento*, em sua obra Lygia questiona as amarras do pensamento que o viver “adulto” estabelece, não raro por meio da educação — em *A Bolsa*

Amarela o galo vai ter o *pensamento costurado* para que aceite sua condição de galo de briga, em *A Casa da Madrinha* o pavão terá o *pensamento atrasado, costurado e filtrado* na escola. Assim, podemos concluir com Ramalho:

Considerando-se que, ainda hoje, a criança ocupa na sociedade uma posição tutelada, isto é, daquela que deve ser orientada, guiada, que teve ter seu caráter moldado segundo os critérios do adulto; expressar, através da literatura, portanto do imaginário, da fantasia, a crítica à tutela do pensamento é, sem dúvida, dar à criança um elemento de reflexão dentro de uma linguagem dominada por ela. (RAMALHO, 2006: 33)

2.4.2 Infância desterritorializada

As páginas de Clarice nos oferecem uma imagem da infância que problematiza certa visão mitificada da criança. Tal mitificação é alvo da reflexão de Fanny Abramovich em **O Mito da Infância Feliz** — neste livro, ao questionar a imagem da infância como “paraíso perdido”, a autora cita como exemplo a representação da criança na obra de Clarice.

Quanto mais se lê os livros de memórias, de depoimentos, mais se constata o quanto foi infeliz a infância de pessoas diferentes...Liv Ullmann fala sobre isso em páginas e páginas de suas Mutações...Pedro Nava se estende por este período espinhoso nos seus belíssimos livros de memórias (...) Goethe na sua novela Werther se refere a este momento infeliz e melancólico...Clarice Lispector sofre toda a angústia e solidão da menina de Perto do Coração Selvagem...E a lista seria infundável, das nossas reminiscências puramente literárias. (ABRAMOVICH, 1983: 9)

A mitificação da infância é também posta em questão por Eliana Yunes em **Infância e Infâncias Brasileiras: A Representação da Criança na Literatura**. Ao realizar uma leitura de autores brasileiros de literatura não-infantil, Yunes observa que embora gradativamente desapareçam as lições didático-moralizantes destinadas à “criança tabula rasa”, o conceito de infância em tais obras registra dois aspectos conflitantes.

Uma, a imagem idealizada da criança feliz cujo crescimento significa a expulsão do paraíso dos desejos satisfeitos onde não havia mágoas ou dores. Outra, mais realista, em que a criança aparece como vítima do distanciamento que preside as relações criança adulto — é como se, além de não conviverem num mesmo tempo — o presente —, tampouco partilhassem o mesmo espaço. (YUNES, 1986: 305)

De acordo com a autora, a criança mitificada comporta a imagem da verdade e do “melhor da criatura”, exemplifica a natureza positiva do homem e o distanciamento da realidade adulta.

Em **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**, Jeanne Marie Gagnebin procura mapear as origens desta noção de infância enquanto paraíso perdido e aponta como marco o livro de Jean-Jacques Rousseau, o *Emílio* (1762). Podemos dizer, de maneira bastante sintética, que ao refletir sobre a relação entre infância e pensamento filosófico, Gagnebin identifica duas grandes linhas de orientação. A primeira delas — que nasce com Platão, atravessa a pedagogia cristã com Santo Agostinho e chega até nossos dias através do racionalismo cartesiano — localiza a infância como condição próxima ao estado animalesco e primitivo. Sendo as crianças seres privados de razão, elas devem ser corrigidas em suas tendências selvagens, irrefletidas e egoístas. A segunda linha de orientação — que também nasce com Platão, atravessa o renascimento e nos chega através do romantismo de Rousseau — nos oferece uma imagem invertida e idealizada desta condição da infância.

O in-fans não é mais, pois, o rastro vergonhoso de nossa natureza corrupta e animal, mas sim, muito mais, o testemunho precioso de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, ainda não corrompidos pela convivência mundana. Assim se elabora uma pedagogia do respeito à criança, da celebração de sua naturalidade, de sua autenticidade, de sua inocência em oposição ao mundo adulto onde reinam as convenções (...) É que depois da infância — território do pecado —, Rousseau inaugurou um motivo muito mais forte hoje: a infância como paraíso perdido mas próximo. (GAGNEBIN, 2005: 177)

A escrita de Clarice, no entanto, embaralha, subverte essas noções. Joga com elas, mas ofusca nossas certezas, brinca com as ambigüidades da criança que não se deixa capturar.

Ao analisar a relação do narrador com o personagem infantil, Yunes observa que só é possível conhecer a criança na literatura através do ponto de vista de um adulto, que em casos raros se deixa transpassar pela criança. A autora destaca Guimarães Rosa — em **Campo Geral** — e Clarice Lispector — em **Menino à Bico de Pena** — como as exceções que rompem com esta imagem “distorcida”.

As raras exceções que rompem com essas representações são as narrativas mais contemporâneas, que têm como uma de suas marcas o apagamento do narrador que desloca a enunciação para a própria personagem, protagonista da história. Contudo, o que se tem é a perplexidade e o questionamento sobre este ser criança, apenas suspeitado pela ótica humilde de quem reconheceu seus limites ao falar em lugar de (Clarice é o melhor exemplo). (YUNES, 1986: 306)

Vejamos de que maneira, nesta escrita, a infância figura como um dos signos/idéias constantemente *desterritorializados*, que rompem com certa imagem mitificada. A criança das páginas de Clarice *desorganizam, desarticulam, desterritorializam*. A si mesmas, ao mundo, e aos outros. De acordo com Curi:

A criança, em Clarice, é apresentada em composição longe de toda construção familiar, edipiana. Expondo o corpo às iniciáticas investidas do conhecer-se. Por vezes, tal experiência coloca as crianças (e o leitor) face a uma realidade aguda. (CURI, 2001: 46)

Essa desterritorialização pode ser observada em várias passagens de sua obra, nas quais são abaladas as molduras do “infantil” e do “adulto”. De que forma Clarice busca se aproximar da criança?

Em **A Maçã no Escuro**, o protagonista Martim é acompanhado pelo olhar de uma menina, filha da cozinheira, que diversas vezes o espreita, entre os arbustos da fazenda. Impulsionado pela saudade de seu próprio filho, que compõe para ele a imagem mais viva que guarda da infância, o personagem decide se aproximar da menina. Hesitante, ele tem medo de assustá-la.

*Foi pois de coração batendo que ele viu a menina brincando perto do curral (...) Seu primeiro ávido momento foi precipitar-se para pegá-la antes que também ela escapulisse. Mas refreou os passos **para não assustá-la**. (ME, p. 194 - grifo nosso)*

Aos poucos, Martim se satisfaz ao perceber que a menina não o teme, pelo contrário, acha-o engraçado. O homem passa a se sentir um igual em relação à criança e, por momentos, é ele quem tem medo, não sabe como lidar com ela.

*E ele, em pé, aos poucos começava a se emocionar com a indiferença gentil com que ela o admitira, grato por ela **tratá-lo como a um igual**, esse mesmo modo óbvio que as crianças tinham de brincar uma com a outra.*

— *Nesta casa engraçada, disse a menina de repente mostrando os tijolos, mora um homem engraçado. O nome dele é Engraçado porque ele é engraçado. ‘Oh, perdoai-me’, se disse obscuramente o homem tímido, feliz. (ME, p. 195 - grifo nosso)*

A criança faz o homem sentir-se grande e desajeitado, tal como a narradora de “**A Legião Estrangeira**” sente-se diante da presença da menina Ofélia. O que representa para Martim a possibilidade de se aproximar de uma criança? “**A criança era a seta que disparamos, uma criança era nosso investimento — ele estava tão ávido dela que tomou cuidado de não olhá-la.**” (ME, p. 195 - grifo nosso), diz o narrador, misturando as vozes narrativas, confundindo a voz de Martim com a sua própria. Martim, como Clarice, procura aproximar-se da criança delicadamente, para não assustá-la, mas não sem assustar-se:

*Martim não soube que palavra dizer à menina sem que sua mão pesada quebrasse. A criança estava em silêncio. Quem sabe se era também o silêncio que ela esperava dele. Mas que espécie de silêncio queria ela partilhar com ele? Pronto a desistir de tudo o que ele próprio queria, desejava apenas ser o que a menina quisesse que ele fosse. **Uma criança era o lugar comum de um homem, ele queria participar dela.** (ME, p. 195 - grifo nosso)*

Aqui, podemos entrever a voz da própria Clarice, indagando-se como se aproximar do menino, da menina, como *participar* deles. Interessante observar que nesta passagem a infância figura não apenas como um estágio da vida de um homem, ou como sinônimo de “a menina”, mas sim como um *lugar* do qual Martim quer *participar*. Desta forma Clarice desloca o sentido comum que costumamos atribuir à palavra “criança”.

Para se aproximar do coração de uma menina, Martim, tal como Clarice, troca o pensamento pelo silêncio, pelas entrelinhas, o *atrás do pensamento*. Aos poucos, o silêncio entre eles se faz segredo.

*Mas o silêncio da menina ocupada era diferente do silêncio que ele partilhara com as vacas e era diferente do silêncio do alto frio de uma encosta. Ficou quieto. Como primeira dádiva de si, absteve-se então de pensar. **E assim ele se aproximou do coração natural de uma menina. Entre ambos, aos poucos, o silêncio se tornou um silêncio que caberia numa caixa de fósforos, onde crianças guardam botões e rodinhas. Ambos ficaram pois, em calmo segredo.** (ME, p. 196 - grifo nosso)*

A menina faz Martim entrar em contato com alguma coisa que até então lhe escapava. Diante da criança, o homem fica com o *coração suave* — “*Um dia fui a Vila e entrei na farmácia, disse ela que sabia tão bem falar sem quebrar aquele silêncio em que ambos se entendiam e que ele, com o coração agora suave, amava.*” (ME, p. 196 - grifo nosso)

Em contato com a pequena, o homem se *transfigura*, descobre uma nova forma de amar:

Eles se olharam. O coração do homem cedeu difícil, ele não conseguiu engolir a saliva, uma doçura extremamente dolorosa amoleceu-o. Oh Deus, então não é com o pensamento que se ama! não é com o pensamento que construímos os outros! e uma menina escapa à minha força, e que é que se faz com um passarinho que canta? (ME, p. 196 - grifo nosso)

No entanto, subitamente a menina desterritorializa a imagem da infância guardada por Martim. Com uma maneira insinuante e maliciosa de se expressar, surpreende, desconserta.

— *Você não pode me dar uma coisa? me dá uma coisa, disse atenta, expectante, e sua carinha era a de uma prostituta. Então o homem não quis encarar a menina. Olhou duramente para uma árvore, estóico. — Me dá, hein? Qualquer coisa serve!* disse ela muito íntima — *Dou, disse ele rouco. De repente satisfeita, apaziguada, seu rosto se tornou de novo infantil e extremamente polido (...)* Arrumou melhor os tijolos, *social, cuidadosa, maternal*. Mas uma inquietação leve passou-lhe pelo rosto — *ela o ergueu com os olhos piscando e de novo uma falsa bajulação apareceu nos seus traços que eram maduros, doces, corruptos: — Você me dá mesmo uma coisinha? me dá um presentinho? (...)* — *Amanhã, sim! repetiu ela autoritária, rindo. Amanhã, seu bobo, é o que vem quando se dorme!*” (ME, p. 197 - grifo nosso)

A criança se apresenta como uma sedutora a pedir um presentinho. Como se a figura infantil tivesse sido maculada, Martim afasta-se tomado pelo horror. Desterritorializada a imagem, pureza e impureza se misturam, a criança é a “pecadora” e a “inocente”. Martim passa a fugir da menina, que não é mais aquela cujo símbolo ele perseguia. A criança torna-se então um bicho ameaçador.

O homem horrorizado recuou (...) Mas quando conseguiu se desprezar das *cobiçosas garras da criança* ele quase correu (...) *Como se estivesse horrorizado consigo mesmo, ele quase corria. A água — a água estava infetada, a menina não lhe quisera dar o símbolo de criança (...)* E o que o *confundia* ainda mais é que aquela criança *também era pura*, com seus agudos dentinhos que mordem e seus

olhos amarelados, expectantes e imundos e cheios de esperança, olhos perdoados e delicados como os de um bicho — ele quase corria. (ME, p. 197 - grifo nosso)

Em **O Lustre**, também Virgínia, adulta, é desconcertada pela presença dos pequenos. Em sua viagem de volta a Granja, observada por uma menina no vagão do trem, a moça chega a temê-la e compará-la a um animal.

Virgínia deu-lhe um rápido sorriso. Sua última experiência com crianças fora trágica.

— Tu fica? perguntou a menina. Surpreendida, quase assustada, Virgínia olhou-a com mais atenção. — Tu fica? continuou a outra com paciência e delicadeza. — Como... — Tu fica? indagou a menina gritando. — Fico, sim, fico, apressou-se Virgínia alarmada olhando-a com atordoamento. A menina continuava em pé observando. A mãe, sentada de costas, percebendo que algo se passava, voltou-se, olhou rapidamente com seus olhos amarelados, perguntou: estavam conversando? Virgínia assentiu. ‘Ela não tem claro as palavras ainda’, disse a mulher (...) Deus meu, o que queria aquele animalzinho? (L, p. 203 - grifo nosso)

Aqui, a criança representa o novo, o insuspeito, uma força que surpreende, desorganiza. Em outra passagem do mesmo romance, no jardim, solitária e febril, a mulher Virgínia é atingida por uma peteca e subitamente rodeada por um bando de crianças, que se mostram inteligentes, espertas, vivazes, e fazem-na sentir-se pequena, temerosa.

— Ué, então não se pode olhar! Disse a mais ousada, com rosto sonso e cínico, iniciando o ataque. Todas riram excitadas, prontas para alguma coisa nova. O terror apoderou-se de Virgínia, ela apertou os lábios, sentiu-se perdida. Olhou-as desamparada e cautelosa enquanto a cabeça vazia palpitava como um coração. Com um pensamento rápido, febril e quase doloroso de intenso, ela precisava agradá-las — falou com ar humilde, aflito e duro, observando-as: — Vocês sabem, eu não estou passando bem. Imaginem que não como há dois dias, só tomo chá! — fitou-as consternada, elas recuavam surpresas pela mudança, pareciam duvidar de sua sinceridade e perscrutavam-na como se isso pudesse ser uma história inventada para crianças. (L, p. 149 - grifo nosso)

Diante da revelação do mal-estar de Virgínia, as crianças oferecem sugestões, desenvoltas, intimidadoras. Ao lado de tanta complexidade e ambigüidade de uma nova imagem da criança que nos é oferecida, Clarice apresenta, também, as imagens redutoras, simplistas, por meio das quais os adultos às vezes lidam com a infância. Nesta passagem do romance, uma senhora que assistia à cena no jardim decide se manifestar, perguntando por curiosidade o que havia acontecido. Acaba concluindo: “— O mundo está cheio de **meninos malcriados** (...)” (L, p. 151 - grifo nosso)

Essas reduções simplistas que empobrecem a imagem da infância transparecem em várias passagens de outras obras. Em **Perto do Coração Selvagem** a incompreensão do adulto em relação à criança atinge em cheio a menina Joana, chegando mesmo a oprimi-la. Ao perder o pai e ser mandada para a casa da tia, Joana acaba sendo tipificada como a “*pobre da orfãzinha*”¹³ — sobressai, aqui, a imagem da criança enquanto “vítima do mundo”, “pobre criatura”.

Um pouco mais velha, tendo assumido um furto, Joana ouve atrás da porta os tios falando em mandá-la para o internato. A tia ficara chocada com a confissão tranqüila da menina, que não reconhece em seu gesto um erro. Aqui fica claro o olhar distante do adulto, que julga e classifica. “— *Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana...*” (PCS, p. 60 - grifo nosso)

Demoníacas e angelicais, malvadas e cândidas, sedutoras, maliciosas e inocentes. As crianças em Clarice abarcam as ambigüidades, bem sintetizadas na figura da menina Sofia:

Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o ardor de uma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, ai de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar: na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves, ávida matéria de Deus. (DS, p. 101 - grifo nosso)

De acordo com Sá (1979), ao tomar distância de certas imagens enraizadas na visão do senso-comum, a escritora acaba por deslocar o leitor de seu lugar habitual:

Clarice tem percepção aguda dos clichês morais e, pelo desgaste deles, consegue uma desautomatização do leitor, provocada pelo estranhamento de certas imagens e colocações: a bondade faz vomitar, a oração é uma espécie de anestesia, a maldade aproxima-se da plenitude da vida. (p. 132)

¹³ “*Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços. De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas: — Pobre da orfãzinha*” (PCS, p. 44)

Clarice também coloca em questão a imagem do adulto — não raras vezes mitificado.

*Na minha impureza eu havia depositado a esperança de **redenção nos adultos**. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu **venerasse os grandes**, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim **enfim purificada pela penitência do crescimento**, enfim **liberta da alma suja de menina**. (DS, p. 114 - grifo nosso)*

A criança pintada pela escritora guarda “a certeza de que dou para o mal” (p. 25) identificada pela Joana de **Perto do Coração Selvagem** em sua fase adulta. Tal qual Joana, *viver errado* atrai a menina de “**Os Desastres de Sofia**”, que encontra na cólera do professor uma forma de sustentação.

Preferia sua cólera antiga, que me ajudara na minha luta contra mim mesma, pois coroava de insucesso os meus métodos e talvez terminasse um dia me corrigindo: eu não queria era esse agradecimento que não só era a minha pior punição, por eu não merecê-lo, como vinha encorajar minha vida errada que eu tanto temia, viver errado me atraía. (DS, p.112)

Já Daniel, de **O Lustre**, exercita sua crueldade na irmã — “*Os jogos com Daniel sempre a cansavam, porque ela devia cuidar em não desagradá-lo (...)* Daniel era rigoroso, não admitia um tropeço sequer.” (L, p. 39) . Também Virgínia descobre o “mal” e revela para o pai o segredo da irmã mais velha, Esmeralda, que encontrava-se às escondidas com um rapaz. “*Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade.*” (L, p. 63)

Observo que o distanciamento entre os universos adulto e infantil do qual nos fala Yunes (1986: 305) é colocado em questão tanto na “obra adulta” da escritora quanto na literatura infanto-juvenil, quando Clarice, figurando como personagem, vai se aproximar das crianças leitoras, falando com elas de igual para igual, aproximando esses dois universos, desfazendo fissuras.

Na obra adulta, é na escolha do foco narrativo e no tratamento dado à linguagem que Clarice aproxima o leitor da perspectiva infantil. Em **Perto do Coração Selvagem** a narrativa é centrada no olhar da menina Joana. Tudo gira

em torno dela, enquanto os demais personagens, adultos, não têm nome próprio e são substantivados em função da criança: “o pai”, “a tia”, “o amigo do pai”.

A inquietude da menina Joana invade e contamina mesmo a linguagem do romance, que inicia com um *flash* da percepção da criança sobre o mundo. A respeito do impacto causado pela escrita clariceana neste romance de estréia, Sá (1979) observa:

A literatura brasileira não alcançara ainda o ‘movimento de pensar efetivamente o material verbal’, a língua não fora trabalhada convenientemente ‘para exprimir o definitivo’. Clarice Lispector retoma aquela linhagem de invenção, dos raros que fizeram ‘exploração da palavra’, como Oswald e Mário; daí a surpresa que provoca. (SÁ, 1979: 130)

Referindo-se a artigo de Antonio Candido sobre **Perto do Coração Selvagem**, no qual o autor aponta o romance como uma “*tentativa impressionante de adaptar nossa língua a domínios pouco explorados da mente*”, a autora afirma que a *tensão psicológica* da personagem se reflete numa espécie de *tensão lingüística*. “(...) *vocábulos que perdem o sentido comum e ganham uma expressão sutil, de tal forma que a língua adquire o mesmo caráter dramático do enredo*” (SÁ, 1979: 130)

Neste romance, “o pai” é aquele que trabalha, os objetos falam por si mesmos, comunicam coisas a todo tempo, a menina — representada por uma orelha à escuta — dá vida ao mundo ao seu redor.

*A MÁQUINA DO PAPAÍ batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tinden 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.** (PCS, p. 19 - grifo nosso)*

O recurso à onomatopéia reforça a percepção de mundo infantil, mais atenta às cores, aos ruídos e sons do que os adultos. Também em **O Lustre** temos uma narradora bem próxima de um ponto de vista da infância. Os primeiros momentos do livro são bastante descritivos sobre os sentimentos e sensações dos pequenos Virgínia e Daniel na *Granja Quieta*.

Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual às outras no meio de muitas, passear devagar, prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, respirar depressa, pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar com força para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé, oscilar de olhos fechados, rir alto quando estava sozinha e escutar então, abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo toda de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, olhar o sol até chorar sem dor — o espaço em seguida tonto como antes de uma terrível chuva —, carregar na palma da mão um pouco de rio sem derramar, postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma — variando com cuidado o modo de viver. (L, p. 25)

Em **O Menino na Literatura Brasileira**, Vânia Maria Resende assinala que a habilidade de um autor para evocar a infância em sua escrita está em *saber brincar com seriedade*.

(...) a complexidade de um texto está não na matéria de que o escritor se valha, mas no como a lê, numa atitude de evocação e transformação que a escritura pressupõe. Se a infância é evocada no processo da escritura de alguns escritores, resta saber se serão suficientemente habilidosos para não deixar a sua seriedade adulta prejudicar a ludicidade da criança que eles querem recuperar na sua escrita. A habilidade estará, exatamente, no saber brincar com seriedade: certos escritores são naturalmente propensos à reconciliação da atitude do escritor, que é sempre um jogador, com a da criança que, em geral, vive um estado de fantasia. (RESENDE, 1988: 22)

Ao procurar assumir um ponto de vista da infância, observo que Clarice é bem sucedida nesta tarefa de *brincar com seriedade*. No que tange à temática, a escritora aproxima o universo adulto do infantil ao apontar que são perpassados pelos mesmos conflitos e questões existenciais. Joana é a menina que olha pela janela e sente e vê a plenitude da vida, a todo tempo. Joana não esquece das grandes questões da existência, como a inexorabilidade do tempo e da morte.

A morte perpassa a narrativa na imagem da galinha, do ovo, do desamparo. Já no começo deste livro, a menina lembra dessa ausência (a morte) que se faz o tempo todo presente (pela vida). Olha para “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (PCS, p. 19). Depois olha para a terra “tão cheirosa e seca onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer.” (PCS, p. 19)

Do mesmo modo, em **O Lustre**, a consciência da morte se faz presente entre os pequenos Virgínia e Daniel. O livro começa com os irmãos vendo o corpo de um afogado.

O homem morto deslizaria pela última vez entre as árvores adormecidas e geladas (...) — lá estava o limite do mundo possível! Então, frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo entre brumas, mergulhando enfim na brancura. Para sempre! sopraria o largo vento nas árvores. Ela chamaria quase muda: homem, mas homem!, para retê-lo, para trazê-lo de volta! Mas era para sempre, Virgínia. (L, p. 11)

No entanto, se por um lado a narrativa de Clarice desfaz fissuras entre os universos adulto e infantil, por outro, ressalta o estranhamento mútuo que marca essa relação. Em “**Os Desastres de Sofia**” podemos ver que também o adulto é estranho em relação à criança, exige algo dela, a desconcerta e inibe.

*Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta — de onde eu correria, ah como correria! A me refugiar no meio de **meus iguais, as crianças**” (DS, p.107); “E conseguia sempre o mesmo resultado: com perturbação ele evitava meus olhos, começando a gaguejar. O que me enchia de um poder que me amaldiçoava. E de piedade. O que por sua vez me irritava. Irritava-me que ele **obrigasse uma porcaria de criança a compreender um homem**” (DS p. 104); E mais tarde “Ele me olhava. E eu **não soube como existir na frente de um homem** (DS p. 108)*

Em **Perto do Coração Selvagem**, no diálogo entre “o pai” e “o amigo do pai” fica evidente o alheamento dos mais velhos em relação à menina:

*O homem virava-se para Joana e dizia:
— Sabes que o porquinho faz ron-ron-ron?
O pai respondia:
— Tu tens jeito para isso, Alfredo...
O nome do homem era Alfredo.
— Nem vês, continuava o pai, que a **guria não está mais em idade de brincar com o que o porco faz**. (PCS, p. 33 - grifo nosso)*

Durante este diálogo, Joana não tem voz. Só os homens conversam, e ela permanece como observadora, tendo o pai como “porta-voz”.

*— Guria, guria, muria, leria, seria..., cantava o homem voltado para Joana. Que é que tu vais ser quando cresceres e fores moça e tudo?
— Quanto ao tudo ela não tem a menor idéia meu caro, **declarava o pai**, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói...*

O homem riu, riu, riu. Parou de repente, segurou o queixo de Joana e enquanto ele segurava ela não podia mastigar:

— Não vai chorar pelo segredo revelado, não é, guria? (PCS, p. 34 - grifo nosso)

Muitas vezes sem escuta e sem voz entre os mais velhos, as crianças de Clarice encontram um oásis de compreensão na figura do professor, outra imagem recorrente nesta obra.

Mas a quem deles ela diria: tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça? Nem a eles, nem a ninguém. Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? E ouvir: também não sei, como o professor respondera. (...) A resposta, senti, não importava tanto. O que valia era que a indagação fora aceita. (PCS, p. 73)

Se em “**Os Desastres de Sofia**” a criança primeiramente cultiva a cólera do professor, e só depois irá cativá-lo, descobrindo-se através dele, em **Perto do Coração Selvagem**, desde o princípio, Joana encontra neste personagem um amigo que sabe escutá-la e procura apóia-la na descoberta dos próprios desejos. “*O professor admitia-a de novo, milagrosamente. E milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente.*” (PCS, p. 62)

No capítulo a seguir veremos de que maneira, na literatura infanto-juvenil, Clarice desempenha o papel que cabe, em sua obra, ao professor: entrega-se ao não saber e, colocando-se no mesmo plano da criança diante da vida, faz-se cúmplice dela. Na literatura infanto-juvenil a escritora materializa, de forma explícita, esse diálogo com a infância presente, contudo, em grande parte de suas narrativas.