

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PERTO DO CORAÇÃO CRIANÇA :

Uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector

Nilson Fernandes Dinis

Tese de Doutorado apresentada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Agueda Bernadete Bittencourt Uhle, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação.

Campinas

2001

Apoio: CNPq

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

PERTO DO CORAÇÃO CRIANÇA :

Uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector

Nilson Fernandes Dinis

Orientadora: Profa. Dra. Agueda Bernadete Bittencourt Uhle

Este exemplar corresponde à redação final da tese de doutorado defendida por Nilson Fernandes Dinis e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ___/___/___

Assinatura: _____

Profa. Dra. Agueda Bernadete Bittencourt Uhle

Comissão Julgadora:

Campinas - 2001

Resumo

Uma leitura das imagens da infância na obra de Clarice Lispector. A infância como espaço de transgressão. São muitos os textos em que Clarice nos fala da infância, seja nos textos infantis dirigidos às crianças, seja nos textos para o público adulto. Escrever é também tornar-se criança. O contato com as crianças na obra da autora é uma forma de tornar-se também criança, de ser habitado por um *animus brincandi*, é a invenção de um novo espaço de liberdade. Mas a infância em Clarice não é só as cores alegres, ela é também o negro e o cinza. E o grande mérito da autora é mostrar justamente todas as faces da infâncias, inclusive as mais perigosas. No seu desejo voraz de afirmar a vida a criança mistura os afectos mais contraditórios, mas isso é apenas mais uma forma de servir simplesmente à lei do desejo, longe do maniqueísmo do olhar adulto. Lugar da inventividade, da alegria, do prazer, da dor, da perversidade, do sadismo, do mal, são muitas as infâncias de Clarice.

Abstract

This reading of the images of childhood in Clarice Lispector's work presents childhood as a space of transgression. Many texts of this author consider childhood, both in those texts destined for children and those for adults. Writing means becoming a child. The contact with children in her work is also a way of becoming a child, to be touched by an *animus brincandi*; this is the invention of a new space for freedom. But in these writings childhood is not only joyful colours, it can also be black and gray. The great merit of these texts is that they present all aspects of childhood even the most socially unacceptable. With its hunger to live, the child experiences all possible emotions and this is a way of experiencing only pleasure far from adult's manichaeistic vision. Childhood is a location of invention, joy, pleasure, pain, perversity, sadism, evil, there are many kinds of childhood in the work of Clarice Lispector.

AGRADECIMENTOS

A Profa. Agueda Bittencourt: minha eterna gratidão

Aos Profs. Joaquim Brasil Fontes e Vilma Arêas

Ao CNPq , pelo apoio a esta pesquisa

A Rosalia Scorsi

Aos colegas do grupo FOCUS.

“Tempo é criança brincando, jogando; da criança o reinado”

Heráclito

“Três transmutações vos citei do espírito: como o espírito se tornou em camelo, e em leão o camelo, e o leão, por fim, em criança”

Nietzsche

“O homem está no menino, só que o menino não sabe. O menino está no homem, só que o homem o esqueceu”

Ziraldo

“No entanto, na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando”

Clarice Lispector

SUMÁRIO

Capítulo	página
Mais uma vez Clarice ou Tentativa de Ser Alegre -----	1
Aventuras de Joana menina ou O Abracadabra da Linguagem-----	7
A Sociedade das Sombras ou O Jogo do Contrário -----	27
Os Desastres de Martim ou História de um adulto ingênuo -----	41
Errância no mundo das letras ou A infância vai à escola -----	63
A Arca de Clarice ou A Vida Íntima dos Bichos -----	97
Um Sopro no Escuro ou Saída Discreta pela Porta dos Fundos ----	129
Bibliografia -----	139

Clarice
veio de um mistério, partiu para outro
Ficamos sem saber a essência do
mistério
Ou o mistério não era essencial
Essencial era Clarice viajando nele
Era Clarice bulindo no fundo mais
fundo,
onde a palavra parece encontrar
sua razão de ser, e retratar o homem
O que Clarice disse, o que Clarice viveu
para nós
em forma de história
em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata ou um anjo?)
não sabemos repetir nem inventar
São coisas, são jóias particulares de
Clarice,
que usamos de empréstimo, ela é dona
de tudo

Clarice não foi um lugar-comum,
carteira de identidade, retrato
De Chirico a pintou? Pois sim
O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não percebe mais

De Clarice guardamos gestos. Gestos,
tentativas de Clarice sair de Clarice
para ser igual a nós todos
em cortesia, cuidados materiais
Clarice não saiu, mesmo sorrindo
Dentro dela
o que havia de salões, escadarias,
de tetos fosforescentes e longas estepes
e zimbórios e pontes do Recife em bruma
envoltas
formava um país, o país onde Clarice vivia,
só e ardente, construindo fábulas

Não podíamos reter Clarice em nosso chão
salpicado de compromissos. Os papéis,
os cumprimentos falavam em agora
em edições, possíveis coquetéis
à beira do abismo
Levitando acima do abismo Clarice riscava
um sulco rubro e cinza no ar e fascinava-nos

Fascinava-nos apenas
Deixamos para compreendê-la mais tarde
Mais tarde, um dia ... saberemos amar Clarice.

Carlos Drummond de Andrade,
Visão de Clarice

A POSSÍVEIS LEITORES *

Esta tese é como uma tese qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lida apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que esta tese não tira nada de ninguém. A mim, ela foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. Esta tese se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ela está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-la. Eu sou mais forte do que eu. Esta tese acontece em estado de emergência e calamidade pública. Trata-se de tese inacabada porque lhe falta resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? Não é confortável o que te escrevo. Eu queria escrever uma tese. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Escrevo ou não escrevo? Escrever é uma indagação. É assim: ? Esta não é uma tese porque não é assim que se escreve. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Ouve-me então com teu corpo inteiro.

* Texto-montagem com a escrita de Clarice Lispector



Clarice Lispector, *Tentativa de Ser Alegre*, 1975.

“Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer - e respondo a toda essa infâmia com - exatamente isto que vai ficar escrito - e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas - porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou - apesar de tudo oh apesar de tudo - estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isso: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num allegro com brio”

Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 98-9.

Mais uma vez Clarice ou Tentativa de Ser Alegre

Mais um encontro com Clarice Lispector entre tantos artigos e teses que são produzidas sobre sua obra a cada dia nas universidades . Uma escritora da moda? E desta vez uma viagem pelo tema da infância na obra da autora. Um tema menor entre os críticos? Entre a vasta bibliografia de Clarice Lispector encontramos pelo menos cinco livros dirigidos ao público infantil: *O Mistério do Coelho Pensante*, *A Mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, *Quase de Verdade* e uma coleção de doze lendas brasileiras intitulada: *Como nasceram as estrelas*. No contato com estes textos, colocávamos de início pelo menos duas questões: primeiro o porquê desses textos destinados ao público infantil na obra de uma autora que se destacou escrevendo textos para adultos? A segunda questão seria: por que a presença desses textos passa quase despercebida pelos olhos dos críticos, que aliás têm se interessado muito pela obra de Clarice Lispector atualmente? Teriam tais textos o mesmo valor literário das obras consideradas maiores? O descaso da crítica teria alguma conotação valorativa?. Em *A Escritura de Clarice Lispector*, trabalho no qual resgata a fortuna crítica da autora, a pesquisadora Olga de Sá chamava a atenção para o mesmo fato, ao afirmar que os livros de Clarice Lispector “para criança ainda esperam uma leitura crítica”¹.

Porém no decorrer de nossa pesquisa descobrimos alguns trabalhos que vinham ao encontro de nossa curiosidade e propunham as mesmas questões: a dissertação de Mestrado de Francisco Aurélio Ribeiro: *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector* (UFMG, 1986), também publicada em livro homônimo²; a dissertação de Mestrado de Rosalia de Angelo Scorsi, *A criança e o fascínio do mundo: um diálogo com Clarice*

¹ Sá, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. RJ, Petrópolis: Vozes, 1979, p. 334.

² Ribeiro, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória : Nemar, 1993.

*Lispector*³; e o artigo de Vilma Arêas, *Children's corner*⁴. Destacamos também a excelência do trabalho de Yudith Rosenbaum: *Metamorfoses do Mal : uma leitura de Clarice Lispector*⁵. Este último, embora não tenha a infância como tema principal, várias vezes a tangencia ao abordar o sadismo como tema recorrente na obra da autora através de uma leitura psicanalítica. Já os trabalhos de Scorsi, Ribeiro e Arêas têm como foco os textos infantis de Clarice Lispector, embora utilizem também outros contos da autora como apoio para suas análises. Queremos ressaltar aqui a contribuição desses estudos para o progresso de nossa pesquisa. Assim nosso texto também será, em alguns momentos, um diálogo com esses outros trabalhos. Sobre o descaso da crítica em relação aos textos infantis de Clarice Lispector, a posição de Ribeiro, por exemplo, é categórica, posição essa que só nos cabe aqui reiterar :

*“...vinte anos depois de seu lançamento, sua obra infanto-juvenil é, mais que nunca, lida, apreciada, criticada e discutida. Caso não tivesse algum valor, talvez estivesse ignorada, como tantas. O que não se justifica, porém, é a ausência de trabalhos científicos em relação à sua obra infanto-juvenil, enquanto é abundante em sua obra não infantil. Isto, a nosso ver, apenas revela uma das inúmeras falhas do nosso ensino acadêmico universitário, tantas vezes preconceituoso, tendencioso e discriminador, quando se refere a algumas minorias ou a seres não tão valorizados socialmente, porque incapazes de produzir economicamente, como a criança, por exemplo”*⁶.

Bem, poderíamos perguntar, por que continuar a escrever sobre a infância na obra da autora? Bom, primeiro porque mesmo a presença destes textos não diminui o interesse pelo tema, tendo portanto espaço para uma nova leitura se comparamos à fortuna crítica que tem sido constantemente produzida sobre seus outros livros, ou ainda sobre outros temas em sua obra. Mas, além da sua ‘literatura infantil’⁷, a constante

³ Scorsi, Rosalia de Angelo. *A criança e o fascínio do mundo: um diálogo com Clarice Lispector*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995. Dissertação de Mestrado em Educação.

⁴ Arêas, Vilma. “Children’s corner”. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, dezembro/fevereiro 1997-98, n. 36; p. 145-153.

⁵ Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp, 1999.

⁶ Ribeiro, *op. cit.*; p. 90.

⁷ A existência ou não de uma literatura especificadamente infantil tem sido tema de debate de muitos especialistas. Em nossa visão uma das posições mais coerentes que conhecemos é a da escritora Cecília Meireles em texto cuja primeira edição já datava de 1951. Sobre a delimitação do que é especificadamente infantil nos diz a autora : “São as crianças na verdade que o delimitam, com sua preferência. Costuma-

representação da criança presente mesmo nos textos para o ‘público adulto’ também passa despercebida, o que atraiu ainda mais nosso interesse pelo tema. Assim, nosso trabalho não irá focar o ‘especificadamente infantil’ na obra da autora, mas as diversas imagens da infância que percorrem sua obra, seja nos seus textos para crianças, seja nos seus textos para adultos. Acreditamos que personagens como Joana menina em *Perto do Coração Selvagem* e Virgínia menina em *O Lustre* (primeiros romances da autora), além da recorrência de outras imagens da infância em seus contos ‘para adultos’, têm grande importância no projeto literário clariceano. Isso fez com que insistíssemos sobre o tema, mesmo correndo o risco de sermos repetitivos em determinados momentos. Todavia, é necessário destacar que não pretendemos fazer aqui uma análise crítica literária da obra da autora, mas apenas uma leitura temática, um recorte no tema da infância que percorre vários de seus textos. Uma viagem por intertextos e intratextos sobre a infância!

“Clarice é uma unha clara, espinho na planta do pé. Nunca mais andei direito desde que vi Clarice. Ela passou e - tarde demais! - meu coração rolou. Mas não olhei para trás nem uma vez”⁸. Pego carona nessas belas palavras de Vilma Arêas para falar também de meu encontro com os textos de Clarice Lispector. Impossível sair ileso. Impossível também olhar para trás ou permanecer o mesmo, já que isso nos cristalizaria em sal como a mulher de Lot. Às vezes incomoda, como espinho no pé, mas isso também seria esquecer de todos os outros momentos em que somos habitados pela alegria. Escrever sobre Clarice, ou melhor, com Clarice, é também ser afetado por essa alegria. A paixão alegre pela afirmação da Vida. Uma “alegria difícil” como diria GH, mas alegria! Implica também em nos livrarmos da “terceira perna”. Nos aventurarmos tropeçando como criança recém-nascida dando os primeiros passos. E isso é ir mergulhando no caos, no imprevisível de “ir vivendo o que for sendo”. Imprevisível que se acentua ainda mais quando nos aventuramos no reino lúdico da infância. Mas é também na infância que reencontraremos a alegria. Não a alegria ingênua da infância

se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria pois uma Literatura Infantil a priori, mas a posteriori”. Meireles, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; p. 20.

⁸ Arêas, Vilma. *A terceira perna*. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 17.

idílica e paradisíaca que herdamos do Romantismo, pois se a infância em Clarice é o lugar da inventividade, pode ser também um lugar de expressão da perversidade, do sadismo, do mal. Mas sobretudo porque na infância a paixão alegre busca também a afirmação da Vida com todas as forças, vencendo inclusive o maniqueísmo dos conceitos fabricados no mundo adulto como ‘bem e mal’. ‘Além de Bem e Mal’, a criança Clarice nos coloca em contato com o selvagem coração da vida, único valor dos valores! E é com essa alegria, com essa selvagem voracidade pela vida, que espero atravessar esse trabalho!

“Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. Quando age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim”

*Roland Barthes, **Aula**, p. 44.*

*“- Não... O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim... - e nesse instante já começara a ouvir-se curiosa.
- Eu não voltaria um momento à minha meninice - continuara Otávio absorto, certamente pensando no tempo de sua prima Isabel e da doce Lídia. - Nem um instante sequer.
- Mas eu também - apressara-se Joana em responder - nem um segundo. Não tenho saudade, compreende? -E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada. - Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...
Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue”*

Perto do Coração Selvagem, p. 42.

Aventuras de Joana menina ou O Abracadabra da Linguagem

Solange Jobim e Souza reproduz na leitura do filme: “O Balão Branco”, do cineasta iraniano Jafar Panahi, o diálogo entre a menina Razieh e uma senhora solidária do desespero da menina que, ao perder a nota de 500 tomans, vê adiado o seu desejo de adquirir o peixe dourado:

- “- Ainda está aí? Não encontrou o seu dinheiro?*
- Não, não encontrei.
- Tem razão, é difícil. Onde mora?
- Lá em cima.
- Irei com você. Concentre-se. Lembra onde perdeu? Você passou por este lugar?
- Lá em cima, perto dos encantadores de serpentes.
- Onde está sua tigela? Por que não a está carregando?
- Eu a deixei no mercado.
- Mas por quê?
- Não vou levá-la de volta até conseguir um peixe dourado... Foi ali que eu parei.
- Aqui? Por que veio aqui? Não devia ter feito isso. Não é lugar para você. Você já viu uma garotinha como você ou uma mulher como eu por aqui? Seus pais nunca lhe disseram para não vir aqui?
- Toda vez que passávamos por aqui eu pedia a meus pais para assistir um pouquinho, mas nunca deixaram. Uma vez, antes de entrar para a escola, vi um homem assistindo com sua filha nos ombros. Então pedi a meu pai para me levantar também. Mas ele disse que não era lugar para meninas. Ele me puxou e me obrigou a segui-lo. Hoje, quando eu passei de repente, vi e minha mãe ficou na minha frente. Então eu parei de ver.
- Vamos embora. Falei que não era lugar para você.
- Queria ver o que não era bom para mim... O que nunca me deixaram ver.
- Entendeu agora por que não é bom para você?
- Sim.
- Então não vai mais vir aqui?
- Não. Mas há encantadores de serpentes aqui sempre!
- Esqueceu a sua promessa!.”⁹

Na leitura da autora, Razieh é a menina que se distrai imersa na curiosidade de ver e experimentar a cidade de Teerã no Irã. É portanto a infância não domesticada que se perde na busca de sensações novas e inusitadas. A produção de uma nova subjetividade : uma infância que se configura no espaço da cidade e a rede de relações

⁹ Jobim e Souza, Solange. O filme de Jafar Panahi - “O balão branco”. In: Garcia, Cláudia Amorin; Castro, Lúcia Rabello de; Jobim e Souza, Solange. *Infância, cinema e sociedade*. Rio de Janeiro: Ravil, 1997; p. 15.

humanas que esse espaço geográfico permite ou limita. Uma experimentação do corpo no contato com o Outro testando suas possibilidades e seus limites. Razieh quer comprar o peixinho dourado para comemorar a entrada do Novo Ano, mas no caminho vai se envolvendo em uma série de peripécias e encontrando pessoas dos mais diferentes tipos sociais, o que a coloca em contato com esse mundo do Outro. A sedução mágica dos encantadores de serpente faz Razieh desejar transgredir as leis da sua cultura, representadas no discurso da velha senhora, para deixar-se levar pela lei do desejo. Ou se quisermos usar as palavras da autora:

“Na cena-dialógo destacada a menina insiste em se interrogar sobre o ‘dever-ser’ de todas as coisas. Questionar a onipresença de uma moral única permeando as relações sociais, moral que se define com base em dogmatismos, condicionando as ações humanas a padrões rígidos de comportamento, é apontar para a possibilidade de se recriar as relações sociais e culturais com base em outros fundamentos, é manifestar o desejo permanente de renovação criativa das possibilidades humanas”¹⁰.

Em *Perto do coração Selvagem* essa moral única é não só questionada mas transgredida pela menina Joana. Se a menina Razieh insiste em não levar o peixinho dourado enquanto não tiver os 100 tomans necessários para pagá-lo, já Joana não hesitará em furtar um livro na presença da tia apenas porque quis. Ao contrário de Razieh que se perde na contemplação dos encantadores de serpente, que a fazem desejar transgredir o que sua cultura determina como *‘não sendo bom’* para ela, Joana torna-se a própria víbora, signo do Mal, alcunha dada pela tia quando presencia seu furto. Joana é portanto aquela que faz suas próprias leis, a que substitui a resignação paciente de Jó pela insubordinação e pela transgressão¹¹. Diante das indagações sociais que lhe fazem sobre o o que é ‘bom’ e o que é ‘mau’, representadas no discurso do professor, a resposta de Joana é singular:

*“- Bom é viver... - balbuciou ela. - Mau é ...
- É?”*

¹⁰ Ibid., ibidem; p. 16.

¹¹ A associação entre Joana e Jó é feita por Rosembaum. Para isso a autora utiliza-se de uma leitura anagramática que decompõe o nome Joana em duas sílabas: Job e anà (prefixo do grego sendo que um de seus vários sentidos indica movimento inverso, inversão, negação). Cf. Rosembaum, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp, 1999; p. 50.

- *Mau é não viver...*
- *Morrer?- indagou ele.*
- *Não, não... - gemeu ela.*
- *O quê, então? Diga.*
- *Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau”* (PCS, 48)¹².

Com isso a menina Joana instala uma nova moralidade, ou se quisermos, uma nova ética, uma ética bem nietzscheana : uma ética de afirmação da vida. Viver é o valor dos valores que não pode se submeter às convenções de nenhuma outra moralidade, e em *Perto do Coração Selvagem* viver é “*viver largamente*”, como na estética do poeta Fernando Pessoa , ‘*sentir tudo de todas as maneiras, viver tudo de todos os lados*’, é a mesma sede voraz e inesgotável de Joana pela Vida : “*Por que recusar acontecimentos? Ter muito ao mesmo tempo, sentir de várias maneiras, reconhecer a vida em diversas fontes... Quem poderia impedir a alguém viver largamente?*” (PCS, 130-1). Mas neste diálogo presenciamos não só uma oposição de valores éticos entre o mundo da criança e o mundo dos adultos representado pelo professor, como também uma oposição na lógica dos dois discursos. Quando a menina conclui pela máxima “*bom é viver*”, a lógica adulta apressadamente conclui também pela premissa contrária “*mau é morrer*”. No entanto a lógica da criança parece compreender intuitivamente que é só no espaço da vida é que cabem as conotações valorativas, parece entender que bom é viver mas que há outros espaços intermediários entre a vida e a morte onde também não se vive, onde a vida vegeta escrava de outros valores que não os seus próprios valores. É aquela vida escrava de uma moral que não foi criada por si mesma.

Um recurso muito importante usado no romance é o uso do discurso indireto livre e a exploração do fluxo de pensamento que nos coloca em um contato mais intenso com as sensações da personagem . É graças a ele que, já na abertura de *Perto do Coração Selvagem*, nos inserimos em um mundo acústico e onomatopaico captado pela orelha sensível de Joana menina tentando apreender os sons do mundo que a cerca:

“A máquina do papai batia tac-tac...tac-tac-tac... o relógio acorda em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupa-

¹² No corpo deste trabalho as citações referentes aos textos de Clarice Lispector receberão abreviações que poderão ser consultadas na indicação bibliográfica final. Os números que seguem as abreviações designam as páginas citadas.

roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes”(PCS, 9).

O cotidiano repetitivo e monótono captado pelos sons gera a insatisfação da menina que procura novas formas de vivenciá-lo. Assim Joana cria sua própria forma de perceber e brincar com o tempo:

“Outra coisa : se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte o relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão” (PCS, 12).

Há uma disparidade entre a intensidade das sensações de Joana menina e a cadência dos ponteiros do relógio. Ora o tempo é vivido como algo que é inferior ao acontecimento que atravessa a personagem : a dor ou o “*que ela não estava sentindo*”, ora o tempo é maior que as suas emoções, o tempo não passa e a personagem observa “*os segundos em vão*”. Em outros momentos presenciamos esse mesmo estado de *não tempo*, uma suspensão do tempo em que nada acontece, até que a revitalização do tempo interior possa dar corda no tempo desencadeando novamente seu efeito sucessivo, um tempo que se subordine novamente ao movimento.

“Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. 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, 9).

O tempo aparece também na própria construção do romance onde se intercalam em sua primeira parte os capítulos referentes à vida de Joana menina e à vida de Joana adulta. Instala-se então no romance um tempo selvagem, povoado de desordenadas idas e vindas. Porém nos capítulos de Joana menina, a infância não é vivida como um tempo passado a ser lembrado. Os capítulos são blocos que se interpõem na continuidade

narrativa do texto, são diferente de uma lembrança, quebram sua linearidade, assumem 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. É assim que Joana adulta não desejará o retorno ao passado pois o tem de uma forma presente e intensiva através dos *blocos de infância*¹³. “*Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...*” (PCS, 42).

A vida não é mais construída pelo encadeamento sucessivo de passado, presente e futuro. Joana menina torna-se a primeira personagem clariceana a celebrar a força do *instante-já*, a celebrar um *tempo-duração*, um tempo do acontecimento que não se deixa medir pelo tempo sucessivo demarcado pelo relógio. Cada instante é um acontecimento único fugindo a qualquer tentativa de domá-lo, de torná-lo um tempo cíclico, como o tempo vivido por Ângela em *Um Sopro de Vida* : “*A hora deste instante nunca será repetida até o fim dos séculos*” (SV, 47). O personagem não vive uma história, não vive um encadeamento de fatos que se dirigem a um fim, mas vive acontecimentos, *devires*, um tempo povoado por fluxos que o atravessam fazendo com que cada instante seja único no tempo.

“Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? É que são demasiado

¹³ O que chamamos aqui de *devir-criança* não é uma regressão à infância, o que seria apenas trocar a forma ‘adulto’ pela forma ‘criança’, tampouco o devir é o retorno de uma lembrança da infância. O devir busca justamente desvencilhar-se das formas (desterritorializar-se) em proveito de uma matéria mais intensiva, o campo dos afectos, onde só há relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão. Devir é estabelecer uma linha de vizinhança, de indiscernibilidade com aquilo com o que vamos devir e não simplesmente imitar a forma do outro. Quanto à lembrança, ela também tem uma função de reterritorialização e o que o devir busca é justamente uma desterritorialização, ir de encontro ao acaso, ao novo, ao diferente, ao mundo mágico e lúdico que permeia também o mundo da criança. E é por isso que o filósofo Gilles Deleuze opõe a expressão *bloco de infância* à lembrança de infância. “*Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘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, e da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro*” Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, v. 4; p. 92.

integrals. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência - um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão em seu recipiente, no próprio fato que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete” (PCS, 94).

O tempo torna-se portanto uma temática persistente na obra clariceana. Tema que percorre sua obra literária desde seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* até *Um Sopro de Vida* que fecha a trajetória ficcional de Clarice Lispector como escritora, o que faz com que, no contexto brasileiro, Clarice Lispector se torne, na opinião do crítico literário Massaud Moisés, a ficcionista do tempo por excelência :

“Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço mas de tempo, como se , apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante”¹⁴ .

Como podemos observar, no tratamento que a autora dá ao tempo, permiti-se distinguir aí duas principais apreensões que esquematizaremos em um tempo sucessivo e um tempo não sucessivo. O tempo sucessivo é o tempo dos corpos que degradam, o tempo dos minutos que passam contados pelo relógio, o tempo da passagem das estações. Esse tempo, ele mesmo uma forma, mede as formas dos corpos e matérias quando afetados por qualquer espécie de encadeamento sucessivo onde o que veio antes tem um efeito pelo menos provocador do que vem depois. Por outro lado há o tempo não sucessivo, ou que às vezes também é chamado de *não tempo*, é o tempo habitado pelos acontecimentos que são maiores que o tempo sucessivo e que são maiores mesmo que os corpos das pessoas e das coisas nas quais eles envolvem a sua passagem. Esses

¹⁴ Moisés, Massaud. *A criação literária : introdução à problemática da literatura*. São Paulo : Melhoramentos, 1967; p. 192.

acontecimentos tornam-se arrebatadores mas não estabelecem qualquer conexão com o que veio antes ou o que virá depois. Não estão ordenados no tempo sucessivo e são absolutamente imprevisíveis. É portanto através da transgressão do tempo sucessivo que Joana menina inventa novas formas do tempo que possam comportar sua imprevisível lógica das sensações. Essa fragmentaridade do tempo, causada pela fragmentaridade com que as sensações em *Perto do Coração Selvagem* são vividas, também marca a forma como a personagem vai aprendendo a experimentar seu próprio corpo.

“Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação” (PCS, 92-3).

“Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, uma raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... E vivificando-a, não a realidade, mas apenas o vago impulso para diante”(PCS, 135).

Um corpo caótico, mutante, percorrido por intensidades e não pelos contornos que definem um organismo. Vivendo esse corpo sem contornos, que torna-se apenas um conjunto móvel de sensações, o encontro com a imagem refletida no espelho só pode ser para Joana um encontro de estranhamento e surpresa.

“Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. 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, 62).

Mas o espelho na obra clariceana não remete apenas ao ‘imaginário’, espelho do Outro que remete ao Mesmo, primeiro estruturador de uma identidade e um sujeito. Quase sempre é signo das ‘multiplicidades’ tal como se apresenta à narradora-feiticeira em *Água Viva*:

“Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos” (AV, 82).

“Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe” (AV, 83)

Para surpreender a verdadeira imagem do espelho a mesma narradora recomenda não corrompê-lo com o vestígio de nossa própria imagem, ato que só pode ser realizado por uma pessoa muito delicada (o espírito lúdico de uma criança?) :

“Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito (...) E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele - perceber isto é instante muito raro - e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele” (AV, 84).

Porém mesmo para Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, a imagem especular que recorta e delimita é apenas um primeiro momento. Em um segundo momento é o signo que arranca a personagem do automatismo do seu corpo e a faz descobrir um mundo de ‘*coisas silenciosas*’, tornando-a de novo ilimitada. Narciso já não se vê no espelho das águas. O espelho já não reflete uma imagem pois o estado de deslumbramento pela imagem refletida fez brotar um mundo de sonho e devaneio, um convite ao mundo do ilimitado.

“Às vezes, à minha descoberta, segue-se o amor por mim mesma, um olhar constante ao espelho, um sorriso de compreensão para os que me fitam. Período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre. Até que uma frase, um olhar - como o espelho - relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho” (PCS, 63).

Se nesse momento, frente ao espelho, a menina Joana ousasse se perguntar ‘quem eu sou?’, provavelmente responderia como a pequena Alice responde à Lagarta no país das maravilhas de Lewis Carroll: *“Para falar a verdade, ignoro. Quando me levantei esta manhã, eu sabia quem eu era; mas durante o dia mudei tanto que não sei mais quem sou”*. Mas em Joana esse desejo de experimentação, essa curiosidade insaciável pelo mundo, essa forma fragmentada e mutante de vivenciar o corpo, é vivida não só na

peculiaridade do mundo infantil: de um *'ser criança'*, mas também do mundo feminino: um *'ser mulher'*. Não esqueçamos que Joana é uma criança menina. E o feminino no universo clariceano se comunica com o que está sempre inacabado, sempre em estado de tornar-se, de *vir-a-ser*.

“E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizara, porque sua essência era de 'tornar-se'. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos?” (PCS, 132).

Joana torna-se assim o discurso do Outro por excelência, já que é não só a voz da criança que se insubordina à hegemonia do discurso adulto, como também é a voz da mulher que se insubordina à hegemonia do discurso masculino. Essa insubordinação da voz feminina aparece também no capítulo: “A mulher da voz e Joana”. O tom da mulher da voz é *“baixo e curvo, sem vibrações...”*. Diferente da voz de Joana *“aguda, vazia, lançada para o alto, com notas iguais e claras. Algo inacabado, extático, um pouco saciado. Tentando gritar...”*(PCS, 67). Ao contrário da mulher da voz, cuja ‘voz de terra’ liga-se ao mundo territorializado, conformado, sem conflitos; Joana é a voz do ar, aguda, prestes a gritar e rebelar-se contra sua condição. Sair da ignorância, perder os territórios, conviver com a fragmentaridade é o preço que pagam as personagens clariceanas na sua busca de ‘libertação’. É por isso que Joana se tornará quando adulta uma ameaça constante à representação estável do mundo vivida por seu marido Otávio: *“Aqueles linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis”* (PCS, 84).

O contato com a transgressão faz Joana menina sentir sempre uma certa alegria, alegria bastante próxima da *“alegria diabólica”* da narradora-feiticeira de *Água Viva* quando celebra seu *sabbat*. É o que observamos logo após a cena do furto do livro. Por alguns momentos essa alegria vacila devido ao sentimento de culpa causado pela alcunha de víbora dada pela tia e por sua comparação entre um possível ato de roubar de Armanda (sua filha), que *“até roubando, é gente!”*, e Joana, que rouba *“como um pequeno demônio”*. Se segundo Nietzsche a dor é o mais poderoso auxiliar da mnemônica, ou seja, a dor é o caminho pelo qual imprime-se ao corpo uma memória da culpa; percorrendo o caminho inverso, a dor também será o caminho usado por Joana

para reverter os traços mnêmicos provocando novamente o estado de esquecimento ao tentar esbofetear seu próprio rosto.

“Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundo do relógio. Permaneceu oca por uns instante, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor. Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, esbofeteou o próprio rosto ” (PCS, 46).

Vale a pena reproduzirmos integralmente o diálogo entre a tia e Joana, logo após a constatação do furto, para que possamos depois compará-lo com o diálogo da menina Razieh e a velha senhora que abriu esse capítulo:

*“Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:
- Joana... Joana, eu vi...
Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.
- Mas você não diz nada? - não se conteve a tia, a voz chorosa. - Meu Deus, mas o que vai ser de você?
- Não se assuste, tia.
- Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?
- Sei...
- Sabe... sabe a palavra...?
- Eu roubei o livro, não é isso?
- Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faço, pois ela ainda confessa!
- A senhora me obrigou a confessar.
- Você acha que se pode... que se pode roubar?
- Bem... talvez não.
- Por que então...?
- Eu posso.
- Você?! - gritou a tia.
- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.
A mulher olhou-a desamparada:
- Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente...
Daqui a dias terá que abaixar o vestido... eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.
Joana olhou-a com curiosidade:*

- *Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... - eram inúteis as explicações. - sim, prometo. Em nome de meu pai*” (PCS, 44-5).

A menina Razieh, no filme de Jafar Panahi, deseja assistir o espetáculo dos encantadores de serpente e para atingir seus objetivos terá que transgredir o espaço físico do permitido e do proibido à sua condição de criança e de mulher na sociedade iraniana, para alcançar o espaço marginal da rua habitado pelos artistas, pelos vagabundos, pelos trapaceiros e talvez até mesmo pelas prostitutas . Se vê cindida entre os valores de sua cultura e seu desejo interdito (desejo que por ser proibido incita ainda mais sua curiosidade de criança). No confronto com o discurso da velha senhora parece ceder por um momento, mas a tentação do objeto interdito reaparece em seu discurso traíndo sua promessa de não retornar ao local. No decorrer do filme constatamos mesmo a efemeridade de sua promessa já que continuará a conversar com os estranhos que vai encontrando em seu caminho como o soldado e o menino do balão branco. Em *Perto do Coração Selvagem*, a moralidade do adulto também tenta servir de interdição ao desejo voraz da menina. No entanto Joana conhece também o prazer do proibido pois já tem em sua boca o ‘gosto do mal’ :

“Ah, eis uma lição, diria a tia: nunca ir adiante, nunca roubar antes de saber se o que você quer roubar existe em alguma parte honestamente reservado para você. Ou não? Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal - mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS, 15-6).

Todavia não podemos perder de vista as peculiaridades deste confronto entre o discurso da criança e o discurso adulto em *Perto do coração Selvagem*. Constatamos de início uma inversão dos papéis tradicionais entre adulto e a criança, recurso que encontraremos mais uma vez na obra clariceana através do conto *A Legião Estrangeira*, com a mudança de papéis entre a menina Ofélia encenando os valores repressivos do mundo adulto e a narradora-adulta guiando Ofélia de volta aos caminhos da infância pois *“sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber”*(LE, 107) ¹⁵. No diálogo entre a tia e Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, esses papéis também são

¹⁵ Ofélia representa uma imagem adulterada da infância. Adulterada em um duplo sentido, não só no sentido de algo que foi modificado, alterado, corrompido na sua trajetória natural, mas também no sentido

invertidos na medida em que é o adulto que regride ao papel de criança com uma “voz chorosa”, gaguejando desamparado frente ao desembaraço e a convicção adulta da criança após o ato do furto. E mais uma vez presenciamos novamente o confronto e as diferenças entre a lógica do adulto e a lógica da criança: acuada pela tia, Joana até reconhece que ‘talvez’ não se possa roubar, mas se abre uma exceção já que o mal só existe “quando a gente rouba e tem medo”. Consciente dessa diferença e da inutilidade de suas explicações Joana aparentemente cede, após a tia fazê-la invocar em sua promessa o nome do pai ausente, mas sabemos que sua promessa será bem mais efêmera que a promessa da menina Razieh.

Porém os desencontros entre o mundo adulto e o mundo da criança ocorrem não só no campo da moralidade, como também no campo da linguagem, pois é na linguagem que a transgressão da criança terá suas principais conseqüências. Ela está presente nos jogos lúdicos de linguagem da menina Joana em *Perto do Coração Selvagem*, capazes de produzir estranhamento na figura do pai:

“- Papai, inventei uma poesia.
_ - Como é o nome?
- Eu e o sol - Sem esperar muito recitou: - ‘As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi’.
- Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... - Pausa - Posso inventar outra agora mesmo: ‘Ó sol, vem brincar comigo’. Outra maior:
“Vi uma nuvem pequena
coitada da minhoca
acho que ela não viu’
_ - Lindas, pequenas, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
- Não é difícil, é só ir dizendo” (PCS, 10).

Mesmo na linguagem Joana é transgressora impondo sua singularidade, ainda que pague o preço de causar um mal-estar na escuta do adulto. Mais uma vez recorremos aqui a um paralelo oposto com essa bela descrição de uma lembrança de infância nas memórias da escritora Natalie Sarraute em *Infância*:

de algo que foi ‘adultizado”, algo que copia a imagem do adulto, que imita o comportamento do adulto, que encena os valores repressivos apreendidos no e com o mundo adulto.

“Querido travesseirinho, quente e macio sob minha cabeça, cheio de penas escolhidas, branquinho e feito para mim’... enquanto recito, ouço minha voz, que torno ainda mais aguda, para que pareça a de uma menininha, e também a ingenuidade fingida de minhas entonações... percebo perfeitamente o quanto é falsa, ridícula, essa imitação da inocência, da ingenuidade de uma criancinha, mas é tarde demais, deixe-me levar, não ousei resistir quando me levantaram pelas axilas e me colocaram de pé sobre uma cadeira para que pudessem me ver melhor ... se me deixassem no chão seria difícil me verem, minha cabeça mal chega à altura da mesa comprida onde as pessoas estão sentadas, dos dois lados de uma noiva toda de branco, pessoas que me olham, que esperam ... fui levada, oscilei nessa voz, nesse tom, agora já não posso recuar, preciso ir em frente sob esse disfarce de bebê, de bobinha, já estou chegando ao ponto em que preciso fingir medo, arredondo os lábios, arregalo os olhos, minha voz se afina, vibra... ‘Quando vem o medo do lobo, do vento, da chuva...’ e depois a terna e cândida emoção... ‘Querido travesseirinho, como durmo gostoso em cima de você...’, percorro até o fim o caminho da submissão, da renúncia abjeta ao que se acredita ser, ao que se é de verdade, meu rosto arde quando me descem da cadeira, enquanto faço de própria iniciativa uma pequena reverência de garotinha comportada e bem-educada e corro para me esconder... atrás de quem?... o que é que eu fazia lá?... quem me tinha levado? ... sob os risos de aprovação, as exclamações divertidas de ternura, as palmas fortes...”¹⁶.

No texto de Sarraute, a menina faz o jogo do reconhecimento. Para ser reconhecida precisa mostrar a face da infância que esperam dela acoplada a voz e trejeitos afetados de criança ingênua. É o caminho da submissão ao desejo do outro que, em troca, recebe risos e aplausos de aprovação, bem diferente do caminho da transgressão que faz Joana. Joana é aquela que impõe seu reconhecimento ao outro pela diferença.

Os versos de pé quebrado da menina Joana causam estranhamento não só no pai como também em nós leitores. Nele não vemos nada dos poemas melosos e açucarados que esperamos da mundo da criança. Neles não reconhecemos nem mesmo a ingenuidade do mundo de versinhos como “batatinha quando nasce” que povoaram muitas de nossas infâncias. Neles se insinua o tema da morte. Galinhas devorando minhocas, um ciclo de vida e morte que se fecha e se transforma. Já no início do romance a casa da infância de Joana é a “vidraça brilhante e fria” de onde olhava no

¹⁶ Sarraute, Natalie. *Infância*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; p. 52-3.

quintal do vizinho “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. E talvez a mesma galinha “nua e amarela” que Joana vê “estupefata e contrita” sobre a mesa na hora do jantar, prestes a ser devorada em um banquete totêmico, nascendo então o desejo de “amanhã, amanhã bem cedo ver as galinhas vivas”.

A morte, ao mesmo tempo que tem forte presença na infância de Joana, nunca se revela completamente na linguagem, ela se insinua e se esconde a todo momento quase sempre precisando das ‘entrelinhas’ para revelar-se: ela se mostra e se oculta na metáfora das galinhas nos versinhos da menina Joana; se insinua nas conversas reticentes entre o pai e o amigo ao falarem de Elza, a mãe de Joana já morta, cuja herança do mal o pai espera que Joana não repita; e por fim na própria notícia da morte do pai dada pelo abraço nauseante dos seios da tia ¹⁷ que só é finalmente compreendida por Joana através da visão do mar : “O pai morrerá como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu” (PCS, 35). É também um jogo de vida e morte que é encenado por Joana com o corpo da boneca Arlete, forma encontrada pelo pensamento egocêntrico e onipotente da criança para lidar com o aspecto insólito da morte:

“Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminava 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, 11).

Um carro azul atravessando o corpo de uma boneca em *Perto do Coração Selvagem*, um carro veloz que atropelará Virgínia em *O Lustre*, o Mercedes amarelo colidindo com o corpo frágil de Macabéa em *A Hora da Estrela*. O eterno retorno do tema da morte na ficção clariceana. Impressões de uma Clarice menina tentando lidar com a morte da mãe? Uma escritora adulta tentando elaborar através da escrita suas

¹⁷ “Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa”(PCS, 33).

próprias perdas?¹⁸ Através do jogo da fabulação a menina Joana exerce seu domínio mágico sobre a morte e sobre a vida fazendo morrer e reviver a boneca; através da magia da escrita a escritora também tenta se salvar da morte. A escrita torna-se o fio de Ariadne que prende o escritor à vida em sua contemplação da morte. É preciso encher a página, povoá-la com a grafia de sua escrita, captar os signos da arte através dos quais a mão do escritor produz a eternidade em sua escrita. A experimentação lúdica da linguagem de Joana é uma conseqüência direta do processo de brincar, se liga à capacidade de fabulação de Joana: reinventar e dominar a todo tempo o mundo. Através da fabulação a menina Joana reencena seu conflito com a morte, através da escrita o escritor também se salva da morte. O uso da palavra torna-se também uma espécie de domínio mágico do escritor sobre o mundo. Inseparável do brincar, a linguagem é uma forma de fugir da monotonia do mundo, uma forma de recriar esse mundo, inventar o que ainda não existe. E nesse movimento o real e o imaginário transbordam seus limites:

“E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto - refletia. Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? assim se foge. Sim, mas os dourados de sol, louros de certo modo... Quer dizer que na verdade não imaginei” (PCS, 16).

A onipotência do pensamento infantil reaparece nas brincadeiras com os pequenos bonecos de papel ou no pequeno homenzinho de calça comprida e laço de gravata que Joana fantasia carregar no bolso da farda do colégio. No universo de sua fantasia Joana elabora a falta de um pai nem sempre tão presente colocando o pequeno homenzinho, *alter ego* do pai, como servo sempre pronto às suas ordens: *“Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço”*(PCS, 11). É essa inventividade da personagem, sua capacidade de tornar a vida uma ficção, que lhe proporciona recursos para lidar com todas as intempéries da vida. Mesmo Joana adulta conserva essa capacidade lúdica da infância de embaralhar a ficção e a realidade, de inventar novas possibilidades para seu mundo. *“Quando eu minto você sente que eu não minto?”* (PCS, 159). Lembremos de

¹⁸ *“Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei”* (DM, 111).

Joana já adulta encantando seu amante como Sherazade com suas histórias e as palavras sempre novas que inventa:

“Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

- Diga de novo o que é Lalande - implorou a Joana.

- É como lágrimas-de-anjo. Sabe o que é lágrimas-de-anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar” (PCS, 161).

Joana adulta se lembra de Joana menina brincando com as palavras, explorando suas novas possibilidades, tentando tocar o impossível, levando o pensamento a lugares nunca antes visitados, embaralhando os códigos lingüísticos, implodindo também as relações entre os gêneros:

“Dona de casa maridos filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho ou 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, 13).

Uma língua que tenta extrapolar os seus limites pela perversão do código lingüístico. *Lalande*. Como bem observa Claire Varin¹⁹, *Lalande* é uma espécie de palavra mágica, o abracadabra de Joana. Se decomusermos a palavra em duas sílabas temos uma palavra francesa: *la lande* : la, artigo definido feminino; e *lande*, palavra francesa que designa uma terra pouco fértil dominada apenas por plantas selvagens²⁰. *Lalande*, uma vida selvagem arrebatando mesmo nos lugares mais inóspitos. *Land* é a mesma palavra usada para ‘terra’ nas línguas inglesa e alemã. Mas *lalande* é também para Joana o elemento oposto à terra: o mar. Sim, Joana adulta conhece o mar, o mesmo

¹⁹ Varin, Claire. *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*. Laval: Éditions Trois, 1990; p. 58.

²⁰ “Paysage caractérisé par une végétation d’ajoncs, de genêts, de bruyère, poussant sur des terrains granitiques : les landes bretonnes”. Cf. *Larousse. Petit Dictionnaire de la langue française*. Paris : Larousse, 1988; p. 600.

mar no qual brincava em sua infância. O mar como um dos arquétipos do inconsciente. Difícil então não associarmos *lalande* com *lalangue* : a *alíngua* na psicanálise de Jacques Lacan.

“A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elocubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem.

Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua, que já estão lá como saber, vão além de tudo que o ser que fala é suscetível de anunciar”²¹.

Lalande: Uma língua do mar; *lalangue* : uma língua do inconsciente. A viração fresca e salgada do mar. A ressonância do fluxo das águas arrebatando na praia. Uma espécie de pré-linguagem deslocando e confundindo o som e o sentido, o significante e o significado, o escrito e o representado, uma linguagem transbordando seus limites, tocando as raias do indizível. Portanto um novo campo de exploração da linguagem. Uma linguagem que privilegia o som e que se aproxima do balbucio. Uma linguagem da infância? Através de *lalande* em sua trajetória errante Joana poderá enfim se aproximar novamente do coração selvagem de sua infância, do coração selvagem da linguagem, do coração selvagem da própria Vida, como na epígrafe do escritor James Joyce abrindo o romance : *“Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”*.

²¹ Lacan, Jacques. *O seminário: livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985; p. 190.

“Subitamente pareciam ter-se esgotado as palavras de que ela vivera na infância e ela não encontrava outras. (...) Pela primeira vez tinha a consciência de um tempo atrás de si e a noção desassossegada de algo a não poder tocar jamais, de alguma coisa que já não lhe pertencia porque estava completa, mas que ela ainda se prendia pela incapacidade de criar outra vida e um novo tempo”

O Lustre, p. 62.

A Sociedades das Sombras ou O Jogo do Contrário

“Virgínia, todos os dias você vendo café com leite gosta de café com leite. Vendo pai você respeita 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 Sociedades 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, 51).

Uma clareira na mata ao cair da tarde. Uma sociedade secreta cujos membros são dois irmãos: Daniel e Virgínia. Ele, o menino com voz imperiosa comanda *“A Sociedade das sombras falou”*; ela, a menina, cegamente obedece. O menino Daniel guiando os primeiros passos da menina Virgínia nos caminhos da transgressão. Ela, a menina, aprendendo a torna-se *feiticeira da linguagem*. Uma sociedade que nascera por causa de um segredo. *“Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo”*(L, 49). Como Édipo eles se tornam vítimas do desejo de conhecer. Se este recorre aos oráculos de Delfos, Virgínia e Daniel buscam o conhecimento através da Sociedade das Sombras, cujo lema é a Solidão e a Verdade.

Assim o caminho do auto-conhecimento em *O Lustre* é também uma viagem solitária, como a viagem final de Joana em *Perto do Coração Selvagem*, a solidão é o momento em que nos aproximamos mais do coração selvagem da vida e também da verdade das próprias coisas. E já abrindo o romance, um segredo de infância interdito pela linguagem, pelo juramento de não expressar esse acontecimento em palavras:

“Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa.

- Sim... - mesmo Daniel se assustara e concordava ... as águas continuavam correndo - Nem que nos perguntem sobre o afog...

- Sim! quase gritou Virgínia ... calaram-se com força, os olhos engrandecidos e ferozes.

- Virgínia ... , disse o irmão devagar numa crueza que deixava seu rosto cheio de ângulos, vou jurar.

- Sim ... meu Deus, mas sempre se jura...

Daniel pensava olhando-a e ela não movia o rosto à espera de que ele encontrasse nela a resposta.

- Por exemplo ... que tudo o que a gente é ... vire nada ... se a gente falar disso a alguém” (L, 7-8).

O acontecimento? Em “*um dia violento e seco*” sob a “*ponte frágil*” o “*redemoinho calmo das águas*”, e de repente, preso a uma pedra “*um chapéu molhado, pesado e escuro de água*” resistindo à brutalidade do rio até que “*perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre*” (L, 7). O chapéu de um afogado? Talvez apenas um chapéu na água do rio²². No meio de tantas possibilidades por que as duas crianças vêem nele justamente um signo de morte? Estariam já predestinados ao lado sombrio da vida? Enfim, o chapéu é uma lembrança de infância que justamente por não passar pelo crivo do discurso conservará toda sua força através da imagem . “*Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem*”(L, 7).

Mais uma vez encontramos em um texto de Clarice Lispector a infância lidando com o tema insólito da morte. Um tema que novamente se insinua através das imagens mas que não é expresso explicitamente pela linguagem. Se em *Perto do Coração Selvagem* a morte espera torna-se linguagem para que se salve o escritor e o personagem,

em *O Lustre* falar sobre a morte pode fazer com que tudo “vire nada”. Quebrar o juramento de não dizer o indizível pode reduzir tudo ao pó, às cinzas; enfim falar da morte nos traz a própria morte. Talvez isso possa explicar o destino trágico de Virgínia que, ao final do romance, já adulta, morre atropelada por um carro, confundida com uma prostituta e reconhecida também por um chapéu.

A morte é também tema constante nas brincadeiras das duas crianças. Daniel sadicamente fingindo morrer ou ‘pular para fora do mundo’, tentando provocar o desespero no olhar da irmã. Ou então abrindo uma vala no chão na qual Virgínia entrava sentindo “*a frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado. Pelas plantas do pés subia um estremecimento de medo, o sussurro de que a terra poderia aprofundar-se*” (L, 27). Ou mesmo Virgínia brincando de “*tentar não se mover*”, sentindo que “*os instantes latejavam no corpo tenso, mais um, mais um, mais um. E de súbito o movimento era irresistível, alguma coisa impossível de se conter como um nascimento, e ela o executava elétrico, brusco e curto*” (L, 233). Se Joana em *Perto do Coração Selvagem* já brincava e tentava dominar o tempo, em *O Lustre* as duas crianças brincam e tentam dominar a morte. Afinal, Virgínia sabe que a morte é apenas mais um ponto de vista sobre a vida. Pelo menos é isso que a personagem parece intuir quando descobre que o vaga-lume desaparece :

“- Assim: quando a gente vê um vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vaga-lume? Responde-se: ele desaparece” (L, 33-4).

E mesmo Virgínia adulta pode enfim se perguntar : “*Quem sabe se a realidade não era a morte - como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta*” (L, 226). Desta forma a lógica de Virgínia parece ser oposta a de Joana, como se para Joana a Vida englobasse a Morte, e para Virgínia, a Morte englobasse a Vida. Isso talvez explique as diferentes trajetórias das duas personagens!

²² “*Só o que não esquecia - ela sorria - era que alguém se afogara no rio ... podia ser apenas um chapéu mas eles haviam-se assustado. De qualquer modo guardava o segredo*” (L, 131).

A leveza de Joana também está presente em Virgínia que tem a seu favor a ‘fluidez’. No entanto se deixa marcar pelo segredo do passado, o que ao mesmo tempo que produz um centro em seu corpo, livrando-a de sua *insustentável leveza*, traz também seu peso : a predestina à morte. *“Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo”*(L,7).

A casa de infância de Virgínia? Um casarão na fazenda de Granja Quieta próxima ao município de Brejo Alto. Um casarão de muitos quartos e poucos móveis como bem observa Esmeralda, a irmã mais velha de Daniel e Virgínia. Uma casa quase vazia onde se destacam o lustre e o grosso tapete de veludo púrpura, resquícios do passado ostensivo do casarão de Granja Quieta, contrastando com a falência vivida pela família de Virgínia. O lustre, elemento que também dá o título ao romance, é o signo que contrasta com os pontos neutros da sala produzindo uma sensação de estranhamento aos olhos da menina Virgínia.

“A sala cheia de pontos neutros. O cheiro da casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance - o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez - enquanto ela corria atravessando a sala - ele era uma casta semente. O lustre. Saira pulando sem olhar para trás” (L,12).

Esse jogo de metamorfoses do lustre, aranha, crisântemos e casta semente, contrasta com a monotonia da vida em Granja Quieta. Porém o lustre está aprisionado na sua *‘existência de gelo’*. E ao final do romance será um *‘lustre implume’*, apenas uma *imagem-lembrança* refletida na janela do trem que vai conduzir Virgínia ao seu destino, à morte. *“O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d’água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada, o lustre pela primeira vez aceso na sua pálida e fria orgia - imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro”* (L, 232).

O adjetivo *‘implume’* é analisado pela crítica de Olga de Sá que o interpreta como a incapacidade de Virgínia de se expressar através da linguagem.

“Enquanto Joana tem as suas vozes, Virgínia é o lustre implume, inteiriça e morta, sem possibilidade de questionar o ser com a linguagem, sem plumas, que também servem para escrever. A narradora deixa-a morrer porque seu itinerário dominado pelo espaço sombrio da Granja, era desde o início um itinerário fechado, sob o signo do passado, do morto, do afog...”²³.

O lustre luminoso, transparente porém implume e frio torna-se a própria imagem de Virgínia, personagem fluida, porém ao mesmo tempo presa e cristalizada pelos signos do passado que a atravessam. No entanto não concordamos inteiramente com a análise equivocada de Olga de Sá. É Virgínia adulta que perde seu poder sobre a linguagem, Virgínia menina tem também as suas vozes. A trajetória de Virgínia não está marcada pela impossibilidade de usar a linguagem para expressar seu ser, mas de vencer o interdito de falar do aspecto insólito da morte que já aparece na cena do afogado. Virgínia menina já experimenta a linguagem ao brincar com sua voz, ultrapassando seus limites, desterritorializando, atingindo novos planos ao tentar imitar vozes de bichos.

“Magra e suja, as veias do pescoço tremiam largas - ela cantava sem graça, puro som gritando, ultrapassando as coisas nos seus próprios termos. O importante eram os planos que a voz atingia. Em primeiro lugar, ela continuava pequena em pé na soleira da porta; enquanto isso as notas subiam como bolhas de sabão, brilhantes e cheias, e perdiam-se na claridade do ar; e enquanto isso, essas bolhas de sabão eram dela, dela que estava tão pequena em pé na soleira da porta. Era assim. E era também de sua qualidade saber imitar choros de bichos, às vezes de bichos que não existiam mas poderiam existir. Eram vozes guardadas, redondas na garganta, uivadas. Doídas e bem pequenas. Podia então fazer apelos agudos e doces como de animais perdidos” (L, 23).

Virgínia, como Joana, também está marcada pelo signo da invenção. Está constantemente experimentando e recriando o mundo, confundindo o real e o imaginário, seja através da voz, inventando os *“bichos que não existiam mas poderiam existir”*; seja com as mãos, modelando os pequenos bonecos de barro através dos quais ela podia *“fazer o que existia e o que não existia”*; seja através da experimentação das sensações inventando novos modos de viver :

²³ Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979; p. 242.

“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, 22).

Se Joana menina já nascia marcada pelo signo do mal, Virgínia menina só conhecerá o mal através da Sociedade das Sombras. *“Parecia-lhe ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras” (L, 56).* É também por ordem da Sociedade das Sombras, cujo porta voz é Daniel, que a menina Virgínia será obrigada a delatar ao pai os encontros amorosos de Esmeralda, a irmã mais velha.

“Um novo elemento até agora estranho penetrara em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade. Esta sensação era quase velha, fora descoberta já dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites de sua vida - era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas” (L, 56-7).

É necessário destacar ainda que os pequenos ou grandes atos perversos nas personagens clariceanas, no caso o fato de delatar a irmã, ‘além do bem e do mal’, representam antes de tudo uma ruptura com as estruturas estabelecidas, é a lei do desejo, desejo de sair dos limites, desejo de transgredir. É o mesmo desejo de transgressão que perpassa os sabbats da narradora-feiticeira em *Água Viva* com seu canto de felicidade diabólica, ou então as sensações de Joana menina em *Perto do Coração Selvagem* ao furtar um livro na presença da tia. Em *O Lustre* tal processo ainda ocorrerá quando Virgínia em sonhos assassina um cão revivendo a cena do afogado ou então quando já adulta, ao furtar um queijo de um armazém:

“Ele movia a cauda indefeso - pensou em matá-lo e a idéia era fria mas ela teve medo de estar enganando a si própria dizendo-se que a idéia era fria para fugir-lhe. Então guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer - nada restava, nem um chapéu”(L, 58).

“Não tinha fome. E o pouco dinheiro daria para comprar alguns gêneros até vir a remessa do pai. Por que roubara então? Desembrulhava o pedaço de queijo, começava por mordê-lo devagar. O queijo era branco, esburacado e velho, daqueles que só serviriam para ralar e espalhar sobre macarrão, ah, daqueles que se usavam sobre o macarrão... Começou a chorar, os lábios frios, sem inocência. Foi à cômoda, olhou-se ao espelho, viu o rosto vermelho, ansiado e triste” (L, 112).

E mais uma vez encontraremos na obra clariceana a imagem do espelho. O espelho, em *O Lustre*, é o elemento que a personagem recorre nos momentos em que é invadida pela força transgressora que a domina. Olhar-se no espelho torna-se um exercício de auto-conhecimento, uma pesquisa das formas de ser. A personagem procura no espelho uma forma de apaziguar a confusão de suas sensações. Isso ocorre com Virgínia adulta na cena acima, logo após a cena do furto do queijo, mas também ocorre com Virgínia menina logo após o sonho no qual assassina um cão e também após delatar os encontros amorosos de Esmeralda:

“Fora um sonho curto, o bastante para permitir-lhe sair dos limites de sua vida. Sensações túrgidas e lentas alargavam seu corpo. Surpreendida como depois de um ato de sonambulismo, encaminhou-se para o espelho: o que lhe sucedia? Havia uma ambigüidade estranha no rosto onde o olho amortecido que sonhava sempre, uma determinação nos lábios como se ela obedecesse à fatalidade de uma alucinação” (L, 59).

“Surpreendida, intimidada com sua própria ignorância ao lado de uma certeza imóvel, ela pairava um instante, interrompia o movimento de sua vida e olhava-se ao espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso mas angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. Olhando-se, ela não conseguiria compreender, apenas concordar. Concordava com aquele profundo corpo em sombras, com seu sorriso calado, a vida como nascendo dessa confusão” (L, 61).

Desterritorializada pela força transgressora que invade seu corpo a personagem recorre à imagem especular como signo capaz de restituir-lhe a identidade. Porém as

imagens traduzem apenas a ambigüidade, o estado de confusão que retrata a essência de Virgínia, seu *'corpo em sombras'*, sua *'fluidéz'*. O signo emitido pelo espelho longe de restituir-lhe a segurança intensifica ainda mais o estado de estranhamento de sua própria imagem. Mas o desejo de Virgínia assim como o desejo de Joana em *Perto do Coração Selvagem* é também o desejo de libertar-se, de sair dos limites da vida.

“E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites de sua vida - era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas. Sair dos limites de minha vida, não sabia ela o que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes” (L, 56-7).

Tal como Joana que se transformava em *'linha de luz'*, Virgínia torna-se *'insone como luz'*, o que traduz também a forma pela qual vivencia seu corpo como algo incompleto, impreciso, desterritorializado.

“Um dia porém sentia seu corpo aberto e fino e no fundo uma serenidade que não se podia conter, ora se desconhecendo, ora respirando em alegria, as coisas incompletas. Ela mesma insone como luz - esgazeada, fugaz, vazia, mas no fundo um ardor que era vontade de guiar-se a uma só coisa, um interesse que fazia o coração acelerar-se sem ritmo... de súbito como era vago viver” (L, 40).

O exercício do mal e da transgressão em *O Lustre* é apenas uma preparação para a experimentação das sensações e também para a experimentação da linguagem. Através dos rituais da Sociedade das Sombras a menina Virgínia se prepara para ser Sibila: a feiticeira ou a profetisa da linguagem, uma detentora do poder mágico das palavras. *“Sim, e também poderia ter sido em pequena tranqüilamente Sibila, Sibila, Sibila”* (L, 218).

Observar as exigências da Sociedade das Sombras equivale aqui às práticas iniciáticas e só após triunfar nas suas rigorosas provas é que a iniciada terá a sua revelação. A grande revelação que a menina Virgínia tem sozinha em sua prova no porão: *“Seria isto pensar profundamente - não ter sequer um pensamento a trazer à superfície”* (L, 53). A Sociedade das Sombras ordena experimentar tudo ao contrário. Como Alice em sua viagem pelo país do Espelho: caminhar na direção contrária para alcançar a Rainha Negra, correr para ficar no mesmo ponto, comer biscoito para matar a sede, primeiro servir o pudim e só depois cortá-lo.

O ‘jogo do contrário’ traça na infância de Virgínia uma experiência diametralmente oposta à infância ingênua e cor-de-rosa de Polyanna e seu ‘jogo do contente’. Trata-se aqui não de transcender através da fantasia, ou da resignação pueril de Polyanna, mas de mergulhar no mundo mesmo da experiência, das sensações para transgredir. Produzir a todo momento um estado de estranhamento, quebrar o sentido normal das coisas. Operar com novos sentidos, um convite ao mundo do não lógico e do contraditório através do jogo de oposições. Manipular ludicamente os sentidos e por fim, a própria linguagem. Quebrar a monotonia do cotidiano e transgredir as regras normais do agir, do pensar e do falar produzindo assim infinitas possibilidades de *pensar-sentir-dizer* o mundo.

Nas palavras de Daniel, o porta-voz da Sociedade das Sombras, Virgínia “*só sabe seguir o que lhe ensinaram*” e deverá aprender e separar o que é dela mesma e o que lhe ensinaram. Ou seja, Virgínia deve trilhar um caminho de auto-conhecimento, deve aprender a escutar seu próprio desejo. Assim podemos dizer que no jogo do contrário encena-se justamente o *jogo do desejo*. Todos conhecemos as inúmeras brincadeiras de criança que encenam esse mesmo jogo. Dizer o contrário do que se pensa, fingir perder para ter, desistir para acontecer, produzir enfim a *clandestinidade do desejo*. Encontramos essa mesma estratégia em alguns dos outros textos de Clarice Lispector. É o que parece ocorrer, por exemplo, no conto *Felicidade Clandestina* onde, após insistentes tentativas, a menina finalmente consegue emprestado o tão almejado livro *Reinações de Narizinho*:

“Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia” (FC, 10).

Mais clandestino ainda é o desejo de “*ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão*”, de “*comer a boca de Roberto Carlos*”, em *A Procura de uma Dignidade*. Nada assustaria tanto o leitor quanto o fato de saber que se trata de uma personagem de

quase 70 anos. A escritura clariceana tentando violar mais um tabu, os clandestinos caminhos do desejo na velhice. A Sra. Jorge B. Xavier após *deixar-se perder* no Estádio do Maracanã (perda no labirinto dos corredores sombrios do estádio ou perda no labirinto dos caminhos sombrios do desejo?), retorna para sua casa, onde em frente ao espelho da pia, e sabendo “*que só depois de desistir das coisas desejadas que elas aconteciam*”, encena também o seu jogo infantil do desejo :

“Mas, quem sabe? Se desistisse de Roberto Carlos, então é que as coisas entre ele e ela aconteceriam. A Sra. Xavier meditou um pouco sobre o assunto. Então espertamente fingiu que desistia de Roberto Carlos. Mas bem sabia que a desistência mágica só dava resultados positivos quando era real, e não apenas um truque como modo de conseguir” (OEN, 17).

Experimentar os opostos é também o jogo do desejo em *A Paixão segundo GH* onde só a “*desistência é uma revelação*”. Livro, aliás, dedicado na nota inicial da autora aos que “*sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar*”.

Mesmo sabendo jogar o jogo do desejo, mesmo com sua fluidez, mesmo com o manejo da linguagem, o futuro de Virgínia está predestinado. Em *O Lustre* o jogo do desejo se deixa capturar pelos signos da morte. A morte predestinada pela imaginada cena do afogado e também pela previsão da velha Cecília: “*morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta, olhando as palmas sujas e vazias de suas mãos*” (L, 43).

É na tentativa de reviver seu passado, reviver sua infância com a ajuda da memória do lugar, que Virgínia, já adulta, retornará a Granja Quieta que já não é a mesma tendo perdido seu aspecto sombrio. “*Ela olhava. Em vão buscava indícios de sua infância, do vago ar de cumplicidade e temor que respirara. Agora o casarão parecia receber mais sol*” (L, 186). Virgínia adulta perdera sua infância. Neste sentido, é o oposto de Joana que mesmo adulta ainda tem a sua “*infância mais do que enquanto ela decorria...*”. Virgínia ainda está presa da lembrança, e não do *bloco-de-infância*, porque deixara morrer também sua criança, sua capacidade lúdica de viver e experimentar o mundo. Sem poder reviver seu passado, ela retorna para a cidade mas é tarde demais, a morte está a sua espreita.

Virgínia (O Lustre) e Joana (Perto do Coração Selvagem). Duas infâncias sob os signos da invenção e os signos da morte. Em Virgínia os signos da morte estão representados na cena do afogado. Em Joana na metáfora das “*galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer*”. Só que ao fim do romance os signos da invenção devem ser capazes de vencer os signos da morte. A invenção nas pequenas brincadeiras, a invenção nos pequenos poemas, a invenção na linguagem e na escrita. A menina Virgínia com seus bonecos de barro e com a experimentação das sensações no seu jogo do contrário. A menina Joana com suas palavras mágicas, seus pequenos poemas e mesmo seus bonecos de papel.

Circulando entre essas duas casas, os signos da invenção e os signos da morte, estão os signos do mal: a pequena víbora em Joana e a Sociedade das Sombras em Virgínia. Para escapar da morte os signos do mal devem também ser usados a serviço da transgressão nos signos da invenção, da fabulação, da arte, da imaginação “*que só ela tem a força do mal*” (PCS, 17). Ao fugir de Granja Quieta, Virgínia perde a força das sombras e ao retornar esta já não está mais sombria. Por perder sua fonte de inspiração, o poder das Sombras, a pequena sibila Virgínia já não tem mais o poder mágico das palavras, já não pode mais “*apagar o passado com palavras novas*”. Sem poder inventar palavras novas a personagem já não pode prosseguir na infinita tentativa de nomear o seu desejo, ou seja, prosseguir na errância da própria Vida. Os signos do mal arrastam então a personagem para os fatídicos signos da morte.

Já para Joana, graças aos signos da invenção, graças a *lalande*, estava aberto um caminho de ampla experimentação. Sherazade para viver deve contar a cada dia uma nova história, Joana também só pode vencer a morte com novas palavras como as

histórias sempre diferentes que vai contando ao seu amante²⁴. Portanto graças aos signos da invenção, aqui vencerá a Vida. Graças aos signos da invenção Joana pode prosseguir na infinita tarefa de tentar nomear o seu desejo: *“Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”* (PCS, 64). Em sua eterna errância pelos caminhos da Vida, a personagem diz sim e continua a esperar pelo dia em que com sua *“capacidade vermelha e afirmativa quanto clara e suave”* todo seu movimento será de criação e de nascimento:

“..sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que não há nada a temer (...) e quando eu falar serão palavras sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu dizer soará fatal e inteiro! (...) e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (PCS, 192).

Joana poderá então viver *“maior do que na infância”* pois terminaria *“a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!”* (PCS, 191-2).

²⁴ *“- Dessa vez a história foi diferente - queixou-se ele depois de uma pausa.
- É que estou apenas contando o que vi e não o que vejo. Não sei repetir, só sei uma vez as coisas - explicou-lhe ela.
- Foi diferente, mas tudo o que você vê é perfeito”* (PCS, 160).

“Que coisa escura é essa de que precisamos, que coisa ávida é esse existir que faz com que a mão arranhe como garra? e no entanto esse ávido querer é a nossa força e nossas crianças astutas e desamparadas nascem de nossa escuridão e herdaram-na, e a beleza está nesse sujo querer, querer - oh corpo e alma, como julgar-vos se nós vos amamos? ‘Nós somos ruins?’ - nunca isso lhe ocorrerá senão como uma abstração. Nós somos ruins? perguntou-se, ele que não cometera um crime por maldade. Nem seu próprio crime lhe dera jamais a idéia de podridão e de ânsia e de perdão e de irreparável - como a inocência da menina preta”

A maçã no escuro, p. 160.

Os Desastres de Martim ou História de um adulto ingênuo

Martim, personagem protagonista do romance *A Maçã no Escuro*, busca também uma linha transgressora através do seu rompimento com a sociedade, com o pensamento e com a linguagem convencionais. Martim, do latim *Martinus* : o que faz a guerra, o guerreiro. Sua principal arma é o seu crime, o qual só identificamos ao final da história. Através do crime Martim tenta implodir os últimos resquícios do eu e da linguagem para reconstruí-los por si mesmo:

“E com ele milhões de homens que copiavam com esforço a idéia que se fazia de um homem (...) sem falar na concentração angustiada com que imitavam atos de bondade ou de maldade - com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante. (...) Porque mesmo a compreensão a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras.

Mas restava a desobediência.

Então através do grande pulo de um crime - há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia e passara a não compreender ” (ME, 27).

Mais uma vez, nos textos de Clarice Lispector, o Mal, no caso o crime, torna-se, longe de todo julgamento moral, um *instrumento de libertação*. O Mal torna-se uma forma de transgredir os valores sociais e no caso de Martim, de implodir mesmo a própria essência e o uso convencional da linguagem²⁵. Após o crime Martim foge para o *“coração do Brasil”*. Acaba se refugiando no campo, como empregado na fazenda de Vitória, uma mulher rígida que vive *“como se um dia tivesse encontrado uma chave”*²⁶.

²⁵ *“Crime”? Não. ‘o grande pulo’ - estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho. Seu crime fora um movimento vital involuntário como o reflexo do joelho à pancada: todo o organismo se reunira para que a perna, de súbito incoercível, tivesse dado o pontapé. E ele não sentira horror depois do crime. O que sentira então? A espantada vitória” (ME, 28).*

²⁶ Em *A Maçã no Escuro* temos o encontro de duas forças diametralmente opostas através dos personagens Martim e Vitória, pois se Martim através do crime é aquele que tenta transgredir o mundo

Além de Vitória, a fazenda é habitada pela prima viúva Ermelinda; por Francisco, antigo empregado; pela moça mulata que trabalha como cozinheira e sua filha: a menina preta. No campo Martim tenta reconstruir de forma singular a sua relação com o mundo que fora rompida com o crime. Para isso terá que percorrer novamente a escala evolutiva “copiando no seu trabalho de se tornar concreto uma evolução fatal cujo rasto ele sentia às apalpadelas”, uma transição progressiva pelo reino mineral, vegetal, animal e humano. Após seu discurso para as pedras no descampado, alcança a fazenda de Vitória onde vai descobrindo primeiro o terreno das plantas; depois os animais, dos ratos às vacas no curral; e por fim uma re-aprendizagem dos prazeres humanos no amor carnal com a moça mulata e com Ermelinda. Mas em sua busca Martim terá que reconstruir também a própria linguagem:

“Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra ‘crime’ - e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga ” (ME, 101).

Ao final do romance o crime de Martim se torna um crime comum. Fora apenas uma tentativa fracassada de assassinar sua esposa por ciúmes. A mulher porém não

convencionalizado, Vitória já é a própria imagem da rigidez em todo o romance, mas uma rigidez que se vê a todo momento ameaçada pelos agentes desestabilizadores que atravessam o texto. É ameaçada pela presença de Martim : “a vinda totalmente imprevisível do homem já tinha quebrado um certo círculo de ordem em que ela se movia como dentro de uma lei...”(ME, 52). Ameaçada pela prima Ermelinda que vive a esperar o imprevisível “como se o imprevisível estivesse ao alcance da mão”: “Você altera minha vida com suas - com sua espera. É intolerável. Isso já não se chama há muito de calma. É como se eu estivesse criando ratos em casa, eles correm sem que eu veja, mas eu sinto, ouviu? Eu sinto os pés deles - seus pés. Ermelinda - fazendo a casa toda vibrar”(ME, 60). E por fim, ameaçada também pela noite e pela “alegria primária de demônio que as coisas no escuro têm”, uma espécie de malefício diabólico arrastando Vitória para o mundo dos sapos: “E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite. No meio de seu sofrimento, agora atingido em pleno, somente um mínimo de consciência impedia que ela fosse se reunir aos sapos junto da janela. Um mínimo de consciência dentro de seu pesadelo acordado impedia que aquilo que nela era escuridão fosse se reunir à orgia dos sapos. Esse esforço que semi-acordada ela fez para não ser um animal, pois as orelhas deste nós já as temos e a cara inocente também a temos. Um mínimo de consciência impedia-lhe que, tão favorecida enfim pela umidade nascente, ela seguisse o desígnio do que havia de lamento e uivo dentro de uma pessoa, E que a escuridão do campo prometia, tentadora, abençoar”(ME, 181).

morrera. “*Nem o crime existia*” (ME, 232)²⁷. De personagem transgressor, Martim deixa-se entregar ao reconhecimento da culpa e reduzir-se ao perdão de Vitória: “*Porque ele pedira perdão, ela não o perdoaria jamais. Se até agora não houvera questão de acusá-lo, nesse momento em que ele pedia perdão ele abria um ferimento irreparável. E isso, ele viu: que ela não o perdoaria*” (ME, 251). Assim fracassa em seu projeto de reconstruir a linguagem, e seu encontro final com o fantasma do pai morto, parodiando Hamlet, é o encontro com a triangulação edípica e com a linguagem convencional permeada por provérbios:

“- *Você sabe que o amor é cego, que quem ama o feio bonito lhe parece, e que seria do amarelo se não fosse o mau gosto? e que em casa de ferreiro espeto de pau, e quem não tem cão caça com gato, e boca-não-erra? disse o pai descarrilhando um pouco mais, não faltava muito para começar a contar o que fazia com mulheres antes naturalmente de ser casado com tua mãe. Você sabe que esperança é duro combate que aos fracos abate, e aos fortes etc.?*” (ME, 256).

Ao invés de ser puro ato de criação, Martim acaba reduzido a ter esperança: “*Então vai, meu filho. Ordeno-te que sofras a esperança*” (ME, 256). Porém a esperança ainda é a possibilidade de atingir. “*Como se esperança não significasse esperar, mas atingir*” (ME, 253). A esperança em *A Maçã no Escuro* nasce da possibilidade de Martim escrever na prisão um livro contando sua história. Um livro que Martim pretende dedicar: “*Em homenagem aos nossos crimes’. Ou, quem sabe, talvez: ‘Aos nossos crimes inexplicáveis’*” (ME, 244-5). Impossibilitado de reconstruir uma essência livre da alienação e dos clichês do mundo moderno, para escrever seu livro na prisão Martim terá que se reencontrar com os signos da invenção:

²⁷ Para Bataille o exercício da literatura é também uma transgressão das leis fundamentais, toda literatura autêntica é de certa forma prometeica na medida em que é uma subversão da ordem. Porém o exercício do mal, usado como caminho para a transgressão, não deve trazer benefícios ou proveitos materiais imediatos e esse parece ser o fracasso de Martim. “*Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito material. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro mal, o mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido*”. Bataille, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989; p. 14.

“Porque afinal, diabo! - lembrou-se ele de repente - usei tudo o que pude, menos - menos a imaginação! simplesmente me esqueci! E imaginar era um meio legítimo de se atingir. Como não havia modo de escapar à verdade, podia-se usar a mentira sem escrúpulos” (ME, 244).

A escritura, em *A Maçã no Escuro*, impossibilitada de atingir um sentido último que exprima a essência do ser e da linguagem, poderá então atingir a “*veia no pulso*”, ou mesmo a “*maçã no escuro*”.

“E quem sabe, a sua seria a história de uma impossibilidade tocada. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia”(ME, 245).

“Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se desajeitado.

E depois? Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essas coisas com seus falsos nomes. Sim, mas já as teria conhecido no escuro como um homem que dormiu com uma mulher”(ME, 228).

Martim, mesmo indo para a prisão, ainda poderá escrever seu livro porque sabe que ainda não acabou seu processo de busca. Descobriu a capacidade de transgredir pela invenção. Seu caminho é exatamente o oposto do caminho de Vitória e mesmo de seu amigo professor, para o qual construir um romance é uma tarefa impossível exatamente porque já tem todas as soluções :

“_ Não poderia! Saltou o professor, aí é que está! Não poderia, exclamou penoso, não poderia porque tenho todas as soluções! Já sei como resolver tudo! Não sei como sair desse impasse ! para tudo, disse ele abrindo os braços em perplexidade, para tudo eu sei uma resposta!”(ME, 163).

Mesmo Vitória, com toda sua rigidez, também pretende ser “*uma espécie de poetisa*”, mas fracassa, acaba tendo sua produção literária reduzida a uma coleção de provérbios e pensamentos. Uma repetição da mesma linguagem convencionalizada dos provérbios presentes na fala do pai dirigida a Martim no final do romance : “*Sou uma espécie de poetisa, repetiu como se não tivesse ouvido a sua interrupção, só não escrevo porque não tenho tempo. Mas coleciono provérbios e pensamentos...*”(ME, 198).

O fracasso na busca da essência e na reconstrução da linguagem não invalida a experiência de Martim que é ainda atingir o ponto máximo. Experiência na qual se envereda a própria escritura clariceana: a busca infundável do ser e do sentido último da linguagem, que faz com que a escritura e a vida passem a ter como sujeito o próprio Desejo. O que passa a importar na construção da escritura é o próprio ato da busca, o processo, a eterna *errância* tentando nomear o Desejo:

“Consegui a experiência, que é essa coisa para a qual a gente nasce; e a profunda liberdade está na experiência. Mas experimentar o quê? Experimentar essa coisa que nós somos e que vós sois? É verdade que a maior parte do modo de experimentar vem com dor, mas também é verdade que esse é o modo inescapável de se atingir o único ponto máximo, pois tudo tem um único ponto máximo, e cada coisa tem uma vez, e depois nos preparamos para a outra vez que será a primeira vez -e se tudo isso é confuso, nisso tudo somos inteiramente amparados pelo que somos, nós que somos o desejo”(ME, 248).

Depois desta introdução ao romance, visitaremos diretamente a cena do encontro de Martim com a menina preta onde vamos encontrar uma nova face da infância, desta vez mediada pelos signos do desejo. A cena ocorre logo após o fim da colheita com a ida de Vitória para Vila Baixa, levando no caminhão os tomates e as espigas de milho. Aí recomeça o martírio de Martim que tenta descobrir se Vitória irá ou não delatar sua presença na fazenda. Após o retorno de Vitória, Martim tenta inutilmente decifrar em seus olhos os indícios da delação, mas Vitória agora é uma estranha tendo ganhado um corpo de mulher com o vestido e os cabelos soltos, sem as calças compridas e empoeiradas que *“já faziam parte do que Martim pensava dela”*. Sem as ordens enérgicas de Vitória, sem o amor de Ermelinda, sem o corpo da mulata, Martim caminha errante pelo campo *“sem saber de onde viria o perigo”*.

E é exatamente nesse momento que ele vê a menina preta brincando perto do curral. *“Seu primeiro ávido movimento foi precipitar-se para pegá-la antes que ela também lhe escapulisse. Mas refreou os passos para não assustá-la”* (ME, 157). Porém

para espanto de Martim a reação da criança não é de medo, a menina apenas o olha tranqüilamente e continua a brincar com os seus tijolos. A principal dúvida de Martim é se fora apenas em sua imaginação que a criança antes o evitara ou se a criança antes realmente o temera mas terminara por se habituar à sua presença. Um indício para o leitor talvez esteja na cena em que Martim se encontra com a mulata. Tanto a mulata como a criança “*o observavam dissimuladamente de longe sem se aproximar*”, mas é Martim que quanto à criança “*evitava-a, confuso, evasivo*”(ME, 81).

Assim podemos aventar a hipótese de que ocorra aqui um mecanismo projetivo através do qual o adulto projeta na criança o seu próprio medo de aproximar-se dela, ou, no mínimo, de que haja um receio recíproco de aproximação por parte das duas personagens, e não só da criança. A dúvida de Martim sobre o medo anterior da criança o atormenta porque ele a relaciona imediatamente com sua dúvida sobre a delação ou não de Vitória. Estaria ele também apenas imaginando que Vitória poderia delatá-lo assim como imaginara que antes a criança o temia, ou a criança realmente o temera antes e, nesse caso, a possível delação de Vitória poderia também ser real?

“Nessa casa engraçada, disse a menina de repente mostrando os tijolos, mora um homem engraçado. O nome dele é Engraçado por que ele é engraçado” (ME, 158). Martim (o homem engraçado?) aos poucos se deixa seduzir pelo jogo da criança pois “*não queria poluir a primeira coisa que lhe estava sendo dada*”. Busca se aproximar “*do coração natural de uma menina*” sem saber que a infância esconde também um *coração selvagem*. Na crença de que uma “*criança é o lugar comum de um homem*”, deixa se envolver pelo egocentrismo do mundo da criança²⁸, deixa de ser o próprio

²⁸ Jean Piaget destaca que no período *pré-operatório* as crianças vivem um período de egocentrismo na sua relação com o mundo. Esse egocentrismo exclui toda a objetividade onde a criança transforma o real em função de suas fantasias. É assim que as crianças brincam umas com as outras sem necessariamente se relacionarem. Ela procura a companhia das outras crianças mas para continuar a brincar isoladamente, não há um reconhecimento propriamente dito do outro, pois a criança toma tudo ao seu redor apenas como objeto de seu desejo. “*Em suma, o exame da linguagem espontânea entre crianças, como o do comportamento dos pequenos nos jogos coletivos, mostra que as primeiras condutas sociais permanecem ainda a meio caminho da verdadeira socialização. Em lugar de sair de seu próprio ponto de vista para coordená-lo com o dos outros, o indivíduo permanece inconscientemente centralizado em si mesmo; este egocentrismo face ao grupo social reproduz e prolonga o que notamos no lactente face ao universo físico. Nos dois casos, há uma indiferenciação entre o eu e a realidade exterior, aqui representada pelos outros indivíduos e não mais pelos objetos isolados; este tipo de confusão inicial estabelece a primazia do próprio ponto de vista. Quanto às relações entre a criança e o adulto, é evidente que a coação espiritual (e a fortiori material!) exercida pelo segundo sobre o primeiro não exclui em nada este egocentrismo.*”

sujeito de seu desejo para se deixar tomar como objeto do desejo do Outro: “*Pronto a desistir de tudo o que ele próprio queria, desejava ser apenas o que a menina quisesse que ele fosse*”. Pelo menos até ouvir na boca da menina preta a própria voz do desejo:

“- *Você não quer me dar uma coisa? me dá um coisa, disse atenta, expectante, e a sua carinha era 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:

- *Você sabe que a avó do José um dia morreu? disse-lhe como agradecimento.*

- *Não, não sabia.*

- *Juro por Nossa Senhora, disse ela sem insistir. Eu até fui na morte dela*

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? Não precisa ser hoje, concedeu-lhe ávida, mas amanhã? sim? amanhã?*

- *Amanhã, disse ele perdido, amanhã disse com horror.*

- *Amanhã, sim! repetiu ela autoritária, rindo. Amanhã seu bobo, é o que vem quando se dorme!” (ME, 159).*

Martim horrorizado recua tentando “*se despregar das cobiçosas garras da criança*”, mas “*como olhasse para trás com incredulidade viu com mais horror ainda que a menina ria, ria, ria. (...) A água - água estava infetada, a menina não lhe quisera dar o símbolo da criança” (ME, 159).* A água e a criança, dois símbolos da pureza agora corrompidos. Uma imagem idílica da infância é aqui desconstruída aproximando a personagem do *coração selvagem* da infância onde o bem e o mal se misturam, pois o que mais confunde ainda Martim é saber “*que aquela criança também era pura, com seu*

Quando a criança se submete ao adulto e o coloca muito acima de si, a criança vai reduzi-lo, muitas vezes, à sua escala, como certos crentes ingênuos a respeito de sua divindade, chegando mais a um meio-termo entre o ponto de vista superior e o seu próprio, do que a uma coordenação bem diferenciada”. Cf. Piaget, Jean. Seis estudos de Psicologia. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1985; p. 27. É o que nos indicia também o texto clariceano, porém a ingenuidade de Martim, ao se aproximar da criança, faz com que ele ainda se emocione ao interpretar erroneamente a indiferença da criança como se esta estivesse apenas o tratando gentilmente como a um igual : “com a indiferença gentil que ela o admitira, grato por

agudos dentinhos que mordem e seus olhos amarelados, expectantes e imundos e cheios de esperança, olhos perdoados e delicados como os de um bicho...” (ME, 159-60).

À perplexidade do adulto a criança responde com seu riso. Riso que, para nós, leitores, se acopla imediatamente à imagem do riso lascivo da mulata com a qual Martim despertara novamente para o desejo. A cena do encontro de Martim com a mulata (a mãe da criança preta) é também estrategicamente precedida pelo encontro de Martim com as vacas, ao limpar o curral, transformando-o também em um lugar do desejo. *“O curral era um lugar quente e bom que pulsava como veia grossa. Era à base dessa larga veia que homem e bichos tinham filhos”* (ME, 76). No curral escuro, refazendo a sua reaprendizagem das coisas humanas, Martim deve aprender a perceber o mundo sem olhá-lo, *“como aquela falta da necessidade de ver para saber que os animais têm”*, experimentar por exemplo o olfato, sentido reprimido na nossa domesticação civilizadora, despertar novamente para *“aquele grande cheiro de matéria”*. Ao poucos, na busca de *“uma experiência mais funda”*, sai ao enalço do corpo da mulata. Mas antes precisa domar seu objeto de desejo, e é assim que ele espera *“dia após dia pelo momento em que faria a mulata deixar de rir”*. A mulata é aqui descrita como sendo de uma *“larga natureza, tão larga quanto o seu riso - ela ria antes de saber de quê”*. A mulata, assim como a criança preta, ao serem descritas como próximas de uma natureza primitiva, são o exótico, o lascivo, o desconhecido, o depositário racial do imaginário do Outro, (e também da autora²⁹), o que as aproxima de uma animalidade distante do homem branco, de olhos azuis e civilizado representado pela personagem de Martim:

ela tratá-lo como a um igual, esse mesmo modo óbvio que as crianças tinham de brincar uma com a outra” (ME, 157).

²⁹ Como destaca Francisco Aurélio Ribeiro em sua análise dos contos infantis de Clarice Lispector, se por um lado eles questionam através da linguagem os estereótipos e os chavões da linguagem adulta em relação à criança, por outro, às vezes caem na mesma armadilha reforçando alguns preconceitos sendo que alguns desses são exatamente os preconceitos raciais. Em *A Vida Íntima de Laura*, por exemplo, o tema da discriminação racial é criticado através da aceitação da diferença da única galinha carijó pelas galinhas de cor ruiva e marrom no quintal de dona Luísa: *“Mas elas não desprezam a carijó por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para deus não existem essas bobagens de raça melhor ou pior”*. Já em *Quase de Verdade* o estereótipo tão disseminado dos contos infantis onde o personagem mau é descrito como sendo sempre da cor preta é reforçado: a nuvem preta, que é a bruxa má Oxélia, vai ficando cada vez mais preta a medida em que espalha sua maldade, ao contrário da bruxa boa Oxalá que é descrita como sendo branca, brilhosa e dourada. Cf. Ribeiro, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nema, 1993; pp. 79, 83-4.

“_ Você é forte como um touro, riu a mulher. Ele estava concentrado. Segurando seu ombro, o homem podia sentir os ossos pequenos e, mais acima, os tendões e as fibras embaixo da carne fina: ela era um bicho novo, ele calculou sua idade apalpando-a. Sentia o calor que vinha dela, e assim devia ser; corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido” (ME, 82).

O macho seduzido fingindo caçar e a fêmea sedutora fingindo ser a presa. A mulata é não só vista pelo outro como uma animalidade (uma vaca ou um cão em cólera) a ser domada, como ela também só sabe codificar o outro, no caso Martim, com signos da animalidade, é assim que ela compara a força de Martim à força de um touro. A larga natureza da mulata e seu riso, sendo descritas como pura animalidade, a tornam “*uma coisa*”, algo que ora se transforma em cólera, “*como um cachorro que rosna*”, e ela então batia na filha; ora uma força que ri, como o mugido de uma vaca a procura de seu touro, portanto um chamado primitivo do desejo.

“Mas a mulher ria muito. Na verdade pode-se dizer que ria demais. Sem um pensamento, ele sabia o que significava o riso. E às vezes era como se o riso fosse um mugido; ele então erguia a cabeça atordoado, chamado, poderoso. Mas aguardava. Como se a paciência fizesse parte do desejo, ele aguardava sem se apressar” (ME, 81-2).

É também através do riso ³⁰ que a menina preta deixa de ser um símbolo da pureza da infância e passa a ser significada por Martim com os signos da animalidade: tendo adquirido “*cobiçosas garras*” com “*agudos dentinhos que mordem e seus olhos amarelados expectantes e imundos e cheios de esperança, olhos perdoados e delicados como os de um bicho*”. Ao codificar a criança com signos de uma animalidade desejante não estaria Martim projetando na criança a imagem da moça mulata, da mesma

³⁰ Se recorrermos às categorias do riso estabelecidas por Vladimir Propp poderíamos dizer que o riso da menina preta é um *riso de zombaria* frente ao desmascaramento da ingenuidade e do medo de Martim frente a criança, sendo também um efeito da inversão de papéis como nas histórias em que o perseguidor é vítima de sua própria perseguição; sendo que aqui é o adulto, teoricamente o mais forte, é quem foge da criança. Já o riso da mulata se insere na categoria do *riso imoderado*, riso que “*expressa a alegria animal de sua própria natureza fisiológica*”. Sendo descrita como sendo de uma “*larga natureza*”, a mulata ri porque está constantemente antecipando o gozo dos prazeres ligados ao corpo: a comida, a bebida e o próprio ato sexual. Mesmo Freud já destacava que o riso é efeito de uma economia na despesa de energia que pode também se dar pela ideação, assim a antecipação mental do prazer envolve uma economia de energia que é então liberada sob a forma do riso. Cf. Propp, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. Bergson, Henri. *O riso*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. Freud, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. VIII.

forma como antes projetara seu receio de aproximação, ou estaríamos aqui frente a uma nova face da infância, desta vez sob os signos do desejo? Bem, acho que para refletirmos sobre esta questão devemos buscar um apoio intratextual na obra clariceana. Há outros momentos na obra da autora em que a infância é também mostrada sob esses mesmos signos do desejo.

Falar de um possível desejo erótico na infância e na velhice são temas tabus que são desafiados na obra clariceana. Com relação à velhice, já citamos, por exemplo, a sra. Jorge B. Xavier de quase 70 anos, em “A procura de uma dignidade”, um dos contos de *Onde estivestes de noite*, que com sua voracidade voluptuosa “queria comer a boca de Roberto Carlos”. Já em “Ruído de Passos” em *A via crucis do corpo*, encontramos também a sra. Cândida Raposo que com seus 81 anos procura um médico por ainda padecer do “*desejo de prazer*”. Ainda no mesmo livro encontramos também o conto “Mas vai chover” onde a sra. Maria Angélica de Andrade de 70 anos, para escândalo da sociedade em que vive, resolve tomar por amante Alexandre, um jovem de 19 anos. Tendo desafiado o tabu dos clandestinos caminhos do desejo na velhice, a obra clariceana não hesitará em se aventurar também pelos caminhos do desejo na infância.

É o que ocorre, por exemplo, no já citado conto “Felicidade Clandestina” do livro de contos homônimo. A história narra as tentativas insistentes de uma menina (alter-ego da própria Clarice em sua infância no Recife) em conseguir emprestado o livro *Reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato, que pertencia à filha do dono de uma livraria, uma garota descrita pela narradora como sendo “*gorda, baixa e sardenta e de cabelos ruivos*”. Ao final de uma longa trajetória a personagem consegue o livro tão almejado vivendo então a experimentação de todo um êxtase sensorial com seu novo objeto de desejo, ora comprimindo o livro contra o peito, ora balançando com o livro aberto ao colo, ora fingindo perdê-lo para depois “*ter o susto de o ter*”, criando “*a mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade*”. Encontramos aqui uma imagem sádica da infância na menina gorda e sardenta que, ao adiar o empréstimo, exercia “*com calma ferocidade o seu sadismo*”, mas encontramos também uma imagem erótica na relação da outra menina com o livro, cuja leitura é transformada em um prazer erótico, pois, conforme nos indicia o próprio texto, já não era “*mais uma menina com livro: era uma mulher com seu amante*”. Essas imagens certamente contrastam com o

mito da infância ingênua que herdamos dos textos românticos. Mas se em *A Maçã no Escuro* a relação erotizada da criança ainda podia ser lida como uma projeção do olhar adulto, um reencontro com Virgínia, em *O Lustre*; e com Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, não deixam mais dúvidas ao leitor.

Em *O Lustre* a cena que nos interessa ocorre logo após a menina Virgínia delatar os encontros amorosos de sua irmã Esmeralda. Fascinada com sua imagem no espelho a menina Virgínia brinca toda coquete com sua face refletida:

“Como sou linda, disse. Quem me compra? quem me compra? - fazia um ligeiro muxoxo ao espelho - quem me compra: ágil, engraçada como se fosse loura mas não sou loura: tenho lindos, frios, extraordinários cabelos castanhos. Mas eu quero que me comprem tanto que... que... que me mato! exclamou e espiando seu rosto espantado com a frase, orgulhosa de seu próprio ardor, riu uma gargalhada falsa, baixa e brilhante” (ME, 56).

Exausta de sua imagem e da profusão de sensações que esta lhe desperta, Virgínia deita-se e rapidamente sonha em sair dos limites da vida, na busca de *“um só instante de prazer”* pelo qual *“entregaria o próprio coração para ser mordido”*. E é exatamente aqui que se dá a cena na qual em sonhos assassina um cão revivendo a cena do afogado: *“com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza, e viu-o morrer - nada restava , nem um chapéu”*. No processo onírico, à cena do assassinato segue imediatamente outra cena : a tentativa de seduzir um homem, mais uma vez um mulato:

“Viu um homem, um homem, um homem. Suas largas calças colavam-se ao vento, as pernas, as pernas magras. Era mulato, o homem, o homem. E os cabelos, Deus meu, os cabelos embranqueciam. Trêmula de asco encaminhou-se para ele entre o ar e o espaço - e parou. Também ele estacou, os olhos velhos aguardando. Nada no rosto dela fazia-o supor o que apenas aguardava para suceder. Ela teve que falar e não sabia como dizer. Disse:

- Me tome.

Os olhos do homem mulato abriram-se. E em breve recortado contra o ar puro e o vento, contra o verde claro e escuro da relva e das árvores, em breve ele ria entendendo. Ele ergueu-a mudo rindo, um cheiro de carne guardada vinha da boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue; da camisa entreaberta surgiam pêlos longos e sujos e ao redor o ar era vívido, ele ergueu-a pelos braços e a sensação de ridículo endurecia-a com ferocidade - ele balançava-a no ar provando-lhe que ela era leve. Ela empurrou-o com violência e ele mudo,

rindo, mudo, caminhou e arrastou-a e invencível beijou-a. Porém ele ainda ria quando ela se ergueu e serenamente, como o final de sair dos limites da sua vida, pisou-lhe com calma e força o rosto enrugado e cuspiu-lhe por cima enquanto ele mudo, olhando, não entendia e o céu se prolongava num só ar azul. Ela acordou imediatamente e quando abriu os olhos estava de pé, o rosto límpido e ansioso. Imóvel sentia o próprio corpo até o fim, grande, os músculos mansos e contentes. Não experimentava torpor mas uma possibilidade de mover-se com equilíbrio. O que sucedera? Rapidamente entendeu, por um instante confundiu-se, pensou que realmente saíra de casa, hesitou, voltou a um vago bom senso. Fora um sonho curto, o bastante para permitir-lhe sair dos limites da vida. Sensações túrgidas e lentas alargavam seu corpo. Surpreendida, como depois de um sonambulismo, encaminhou-se para o espelho: o que lhe sucedia? Havia uma ambigüidade estranha no rosto o olho amortecido sonhava sempre, uma determinação nos lábios como se ela obedecesse à fatalidade de uma alucinação. Parecia-lhe que um tempo incontável decorrera e ela recordava a casa em cujo centro se achava como longínqua. Uma força doce pesava-lhe nos quadris, alongava-lhe o pescoço liso que o decote grande e irregular fazia nascer. De algum modo ela já não era virgem. Vivera mais do que sonhara, vivera, ela o juraria sinceramente embora também soubesse da verdade e desprezasse” (L, 58-9) ³¹.

O leitor possivelmente não ficaria tão impressionado com a cena não soubesse tratar-se ainda de uma menina. Mas se podemos ainda atenuar essa imagem erotizada da infância em *O Lustre*, justificando-a por se tratar apenas de um processo onírico, não é o que ocorre em *Perto do Coração Selvagem* onde a menina Joana claramente tenta seduzir seu professor.

A menina Joana foge para o professor “*que não sabia ainda que ela era uma víbora*”. A cena ocorre logo após o furto do livro no qual recebera a alcunha de víbora por parte da tia. Sendo víbora, Joana é aquela que, desta vez, irá tentar diretamente Adão nos caminhos do desejo. De certa forma a cena nos lembra um pouco o encontro da

³¹ O tema do assassinato do cão e a cena de sedução envolvendo a infância aparecem também em outros textos da autora. Em “O crime do professor de matemática”, um dos contos de *Laços de Família*, aparece a história de José, um cão abandonado por seu dono (o professor), após uma mudança da família para outra cidade. O texto é justamente a tentativa do professor de expiar sua culpa em um ritual no qual enterra um cão morto desconhecido em tributo ao cão fiel abandonado. Mas o pretexto biográfico para esses textos talvez esteja mesmo em Dilermando, cachorro italiano que Clarice teve quando morou em Nápoles e que teve que abandonar na sua mudança para a Suíça, cujo triste episódio é narrado também em *A mulher que matou os peixes*. Já “Preciosidade”, também um dos contos de *Laços de Família*, envolve a perda brusca da inocência na qual uma menina de 15 anos descobre os segredos do feminino, após ser violada por dois vultos nas primeiras horas da manhã a caminho da escola. É interessante compararmos esses textos com *O Lustre*, porque aqui a infância aparece inversamente tanto como o agente do assassinato, assim como o agente da sedução. Essa inversão, além de procedimento estilístico, talvez reencene também um dos mecanismos de defesa conhecidos da criança na qual esta procura elaborar suas perdas (a perda do cão e a

menina Sofia e seu professor no conto “Os desastres de Sofia” em *A Legião Estrangeira*. Só que no conto de Sofia o desejo se esconde através de uma constante negação, Sofia sabe ser atraída pelo professor, mas tenta justificar-se pois “*não amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto*”. Para a narradora, (e não podemos esquecer que se trata agora de uma narradora já adulta tentando escrever suas memórias que talvez tenham obliterado o *coração selvagem* da infância) os caminhos do desejo, ou seja, amar como uma mulher, parecem ser incompatíveis com uma menina que só tem nove anos. Mas o desejo se revela por detrás das palavras e a escrita acaba por trair o desejo e é assim que escapa a comparação de sua relação com o professor com a relação da prostituta e do santo:

“Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. (...) sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito”(LE, 12).

Em sua aprendizagem a menina Sofia vai aprendendo a reconhecer seu desejo e, no final do conto, o espaço desejante é representado por lobos que “*olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir*”. Mas em *Perto do Coração Selvagem*, a menina Joana, ao contrário de Sofia, sabe claramente que “*amava aquele homem como se ela mesma fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse, a fustigasse*”. Aliás, em uma das cenas do romance, o assunto debatido pelo professor e por Joana é justamente a busca do prazer que, se no mundo animal se resume ao instinto, no nível humano é “*mais complexa; resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos*”. Ou seja, a domesticação civilizadora exigindo a renúncia do princípio do prazer pelo princípio da realidade. Apesar disso o professor sabe que Joana em sua voracidade pela vida, e para quem o conceito de mau é simplesmente “*não viver*”, é “*dos que matariam para florescer*”. É assim que encontramos Joana menina que já tenta inutilmente, mas não consegue ainda

perda da inocência) ao colocar-se no nível fantasmático como agente voluntário do próprio processo de separação.

nomear seu desejo, pois também já percebe a cisão provocada pelo desejo entre o sentir e o dizer : *“Olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso”* (PCS, 49).

Mas na relação pedagógica e sedutora que vai se estabelecendo entre Joana e o professor se interpõe um terceiro elemento : a esposa. A esposa, ao contrário do corpo impreciso e apenas em esboço da menina Joana, é um corpo que transborda feminilidade despertando em Joana o sentimento de raiva e inveja : *“alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava”*(PCS, 51). Encontrar-se com a esposa do professor dá então a Joana a consciência de *“que o professor era um homem e que Joana nem sequer já era ‘moça’”*. Ou seja, dá a Joana a consciência de seu próprio corpo o que, ao mesmo tempo que a aproxima ainda mais de seu desejo, lhe dá consciência também da impossibilidade de sua concretização pois, em sua leitura, o fato de não ter um corpo de moça a impede de ser tomada como objeto de desejo por parte do professor, fato esse que o professor e o leitor sabem não ser verdade:

“Debruçou-se sobre a mesa e começou a chorar escondendo os olhos. Ao redor era silêncio e ela podia ouvir os passos abafados e vagarosos de alguém no interior da casa. Passou-se um longo minuto até sentir sobre a cabeça um peso leve, macio, a mão. A mão dele. Ouviu o som oco do coração, deixou de respirar. Concentrou-se inteira sobre os próprios cabelos que viviam agora acima de tudo, enormes, nervosos, grossos sob aqueles dedos estranhos e animados. Outra mão levantou-lhe o queixo e ela deixou-se examinar submissa e trêmula.

- Que foi? - perguntou ele sorrindo. - Nossa conversa?

Ela não podia falar, balançou a cabeça negando.

- O quê, então? - insistiu ele com voz firme.

- É que sou feia - respondeu obediente, a voz presa na garganta.

Ele se assustou. Abriu mais os olhos, penetrou-a com surpresa.

- Ora - procurou ele rir depois de um instante - , afinal eu quase tinha esquecido de que falava com uma menininha... Quem disse que você é feia? - riu de novo. - Levante-se.

Ela ergueu-se, o coração comprimido, tendo consciência de que seus joelhos como sempre estavam acizentados e opacos.

- Um pouco sem forma ainda, convenho, mas tudo isso vai melhorar, não se perturbe - disse ele.

Ela fitou-o de dentro das últimas lágrimas. Como explicar-lhe? Não queria consolo, ele não entendera... O professor franziu a testa àquele olhar. O quê? o quê? - perguntou a si mesmo com desagrado.

Ela conteve a respiração:

- Eu posso esperar.

Também o professor não respirou por uns segundos. Perguntou, a voz igual, subitamente fria:

- Esperar o quê?

- Até que eu fique bonita. Bonita como 'ela'.

A culpa era dele mesmo, foi o seu primeiro pensamento, como uma bofetada em seu próprio rosto. A culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado - não fuja, não fuja - pensando que seria impunemente, sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente. E antes que pudesse conter seu pensamento - as mãos crispadas sob a mesa - ele veio impiedoso: o egoísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava. Oh, como se odiava por ter pensado nisso. 'Ela', a esposa, era mais bonita? A 'outra' também o era. E a 'outra' de hoje à noite, também. Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as pernas nervosas, seios ainda por nascer - o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura -, quem era como água clara e fresca? A fome da velhice que se aproximava. Encolheu-se aterrorizado, furioso, covarde" (PCS, 52-3).

O professor procurando a “*promessa de juventude*” da menina Joana e Martim procurando o “*símbolo da criança*” na menina preta. Dois adultos vítimas de sua própria ingenuidade. Dois adultos traídos pelo desejo. A infância não possui um coração natural, a infância exhibe também seu coração selvagem. Não a *bondade natural* de Rousseau, mas a *disposição perversa polimorfa* de Freud³². Segundo Freud, a crença da ausência de uma pulsão sexual na infância provém de uma *amnésia* que na maioria das pessoas encobre os primeiros anos da infância. A amnésia do adulto frente às suas próprias vivências eróticas infantis. Ao erotizar a infância, de certa forma nos textos de Clarice Lispector, vemos desconstruídos tanto o mito da infância ingênua como também

³² “É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis. Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas; por isso sua execução encontra pouca resistência, já que, conforme a idade da criança, os diques animicos contra os excessos sexuais - a vergonha, o asco, a moral - ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção”. Para Freud, a disposição para todas as perversões é resultado dessa disposição originária e é a partir dela e de sua correlação com as modificações orgânicas e as inibições psíquicas, no decorrer da maturação, que se desenvolverá o comportamento sexual futuro podendo ser normal ou patológico. Freud, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol. VII; p. 179.

o mito do campo como espaço idílico. Não podemos esquecer que pelo menos a menina preta, em *A maçã no escuro*, e Virgínia menina, em *O Lustre*, representam a infância do campo, portanto seriam personagens mais próximas de um possível *estado de natureza* em uma leitura romântica. Mas a única natureza no coração selvagem da infância é a de um espaço caótico, um espaço desejante onde se misturam o bem e o mal, o permitido e o proibido, a lei e a transgressão. O coração selvagem da infância só quer é vorazmente viver, experimentar a vida nos seus limites, mas a voracidade é também uma ânsia impetuosa e insaciável que leva o sujeito a se exceder e a exceder os limites daquilo que o objeto desejado é capaz e está disposto a dar. E falar do erotismo na infância é falar também desse algo maior que a própria sexualidade, falar do erotismo na infância é falarmos novamente do desejo de transgressão.

Para Bataille o erotismo é um exercício de transgressão dos limites, o erotismo é “*a aprovação da vida até na morte*”³³. O erotismo nasce do desejo de intensificar a vida e essa intensificação é ainda maior na medida em que nos aproximamos do perigo de morrer. Para elucidar seu pensamento Bataille recorre mesmo à atividade reprodutiva dos seres assexuados. Os seres mais elementares reproduzem-se através do processo de divisão celular onde o ser, ao se reproduzir, deixa de ser o que era para se tornar duplo. O primeiro ser desapareceu para que pudéssemos ter dois seres diferentes, mas ao mesmo tempo, ao morrer, o ser garante sua eternidade. Já na reprodução sexuada esse processo é ainda mais complexo, já que nela se unem o espermatozóide e o óvulo para formar novamente um novo ser a partir do desaparecimento dos dois seres separados, o que para Bataille marca a passagem de uma *descontinuidade* de dois seres isolados para uma *continuidade* que só se tornou possível pela fusão e pela morte dos dois seres distintos. Assim, mesmo saindo de uma dimensão biológica para uma dimensão ontológica, o que o erotismo busca é essa mesma *continuidade* : um sentimento de integração que rompe com o isolamento do eu que deseja se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde superando o isolamento de sua individualidade descontínua. O erotismo é portanto um exercício de transgressão, de supressão dos limites do eu isolado levando à intensificação de uma experiência de fusão que, em seu limite extremo, é a própria morte. E é aqui que novamente os signos do desejo voltam a se encontrar com os signos da

morte e com os signos do mal. O Bem dominado pela Razão é o desejo de poupar a vida distanciando-se o mais longe possível da morte. O Bem implica a consideração de um futuro, implica em poupar o corpo do mundo das intensidades para que ele possa continuar subsistindo no futuro, ele é uma renúncia da intensidade em favor da duração. Já o Mal é a celebração do instante presente, ele leva à embriaguez, ao desregramento, à desordem dos sentidos conduzindo o corpo a transgredir seu limite. A condenação do instante presente em proveito do futuro é um dos objetivos que a educação da infância visa alcançar pois o reino da infância, domínio do instante, busca impulsivamente o desregramento, a transgressão do limite. Mas o desregramento, signo do mal, aproxima o corpo do momento de sua própria morte. O desregramento é uma renúncia à duração, à conservação da vida, em proveito de um instante intensivo que transborda o limite. Assim a morte e a embriaguez erótica só se confundem porque são a intensidade que se opõe às intenções do Bem, baseadas no cálculo da Razão que tenta poupar a vida. Mas como ressalta Bataille, o que ainda nos salva da morte, na experiência erótica, é a existência da ilusão de um objeto desejado que nos prende novamente à vida, e a arte do erotismo é assim o nosso esforço em tentar alcançar a continuidade, que supõe o limite ultrapassado, mas sem sair dos limites da vida, “chegar ao além sem tomar uma resolução, mantendo-nos sabiamente aquém”:

“No momento de dar o passo, o desejo nos lança fora de nós, estamos exaustos, e o movimento que nos arrasta exigiria que nós nos partíssemos. Mas o objeto do desejo excedente, diante de nós, nos reata à vida que o desejo excede. Como é bom ficar no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é bom ficar longamente diante do objeto desse desejo, nos mantermos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível. De duas coisas uma, o desejo nos consumirá, ou seu objeto cessará de nos queimar. Só o possuímos sob uma condição, que pouco a pouco o desejo que ele nos dá nos acalme. Mas é preferível a morte do desejo à nossa morte! Nós nos satisfazemos com uma ilusão. A posse de seu objeto nos dará sem morrer o sentimento de ir até o fim de nosso desejo. Não é só isso. Nós renunciamos a morrer: anexamos o objeto ao desejo que era, na verdade, o de morrer; nós o anexamos à nossa vida durável. Enriquecemos nossa vida em vez de perdê-la”³⁴.

³³ Bataille, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM editores, 1987; p. 11 ss.

Ora, experimentar a vida testando a todo momento os seus limites é o próprio exercício da ficção clariceana que tenta tocar “*as raias do impossível*”. A eterna errância do desejo ao se deslocar de objeto para objeto tentando alcançar a experiência última. É preciso no entanto explorar ao máximo esse limite e conseguir sair ileso para que a experiência possa se tornar também escritura. *Como experimentar o máximo de si sem passar de uma vez por todas para um lado de lá sem retorno?* - essa parece ser a grande pergunta através da qual poderíamos traduzir toda a inquietação que percorre os textos de Clarice Lispector! E a infância, longe ainda de ser capturada pelos mecanismos da Razão que impedem o desregramento dos sentidos na celebração do instante presente, se aproxima ainda mais desse desejo de superar os limites da própria vida. Como já vimos, sair dos limites da vida era o anseio da menina Virgínia em *O Lustre* e “*ela desejava morrer para sempre, se morrer lhe desse um só instante de prazer*”. Através de um ato de violência a personagem buscava transgredir o limite, violência que como já vimos se intensifica ainda mais já que o processo onírico aproxima o prazer de fazer o mal (ao afogar um cão) com um prazer explicitamente erótico (ser possuída pelo homem mulato), mas afinal tudo fora apenas “*um sonho curto, o bastante para permitir-lhe sair dos limites de suas vida*”. O sonho é o limite encontrado pela menina Virgínia para transgredir e no entanto permanecer ileso para que tudo possa se tornar novamente ficção.

Sendo a víbora, Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, é aquela que sabe que nem “*o prazer me daria tanto prazer como o mal*”, aquela que sentia “*dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade*”. A cena de seu encontro com o professor também ocorre logo após o furto do livro na presença da tia. Mais uma vez, como no sonho de Virgínia, uma cena de sedução erótica acompanha imediatamente um ato de maldade. Joana vivera um bloco de intensidades onde se misturara a busca do prazer e um ato de transgressão, o amor e o ódio, o bem e o mal. É assim que ao fim dessa experiência, em seu reencontro com o mar, Joana pode dizer que se sente cada vez mais viva:

³⁴ Bataille, *Op. cit.*; p. 132-3.

“Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, senti triunfante. No entanto, não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha. Lembrou-se de que se separara realmente do professor, que depois daquela conversa jamais poderia voltar” (PCS, 56).

E por fim, com relação a Martim e a menina preta, na medida em que temos aí uma situação avessa à habitual podemos lê-la também em uma das várias acepções do erotismo apontadas por Bataille:

*“Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta que nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha”*³⁵.

Em *A Maçã no Escuro* temos tanto uma inversão de comportamento, como uma inversão de julgamento. Temos um adulto acuado por uma criança e temos uma crença na bondade natural da infância que é desconstruída pela descoberta de que a infância é também um espaço de desejo, e que *“esse ávido querer é a nossa força e nossas crianças astutas e desamparadas nascem de nossa escuridão e herdaram-na, e a beleza está nesse sujo querer...”* (ME, 160).

O desejo é ávido por intensidades, ele quer sempre ultrapassar os limites e ao tanger o limite do impossível ele se encontra com a morte. Sair dos limites é morrer e só a experiência erótica, *la petite mort*, nos proporciona transgredir os limites e ao mesmo tempo permanecer nos limites da vida. Neste ponto já podemos dizer que o exercício da arte não é uma sublimação da sexualidade mas uma sublimação da própria morte. É justamente por ser também uma atividade erótica que a experiência artística nos salva da morte! Já o erotismo na infância é essa voracidade por prazer longe ainda de ser domada pela domesticação civilizadora. A educação civilizadora do adulto exige a renúncia do princípio do prazer pelo princípio da realidade. Com a domesticação civilizadora a vida se salva da linha de morte, mas perde a experiência das intensidades. E o desejo é a

³⁵ Bataille, *Op. cit.*; p. 102.

afirmação do *instante-já*, ele não quer preservar uma vida medíocre que, em favor da duração, poupa o corpo das intensidades. Ele não quer um futuro promissor no amanhã, ele é criança caprichosa, voraz, quer possuir tudo ao mesmo tempo e agora. A infância, mesmo a mais civilizada, também nasce do desejo e herda o desejo o que sempre fará com que, na busca desenfreada pelo prazer, a leve mão da inocência também arranhe como garra!

Menino a bico de pena

“Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso - lá está ele sentado no chão, de um real que tenho que chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco - pela bondade necessária com que nos salvamos - ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria a loucura”.

Felicidade Clandestina, p. 142-3.

Errância no mundo das letras ou A infância vai à escola

CENA I - *Perto do Coração Selvagem* - Clarice Lispector

Uma sala de aula, a menina Joana e uma voz de professora flutuando como uma bandeira branca propondo o tema da redação:

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

Ainda mergulhadas no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.

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

- Repita a pergunta...?

Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

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

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

A mulher encarava-a surpresa.

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

- Ser feliz é para se conseguir o quê?

A professora enrubescou - nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio.

O servente veio chamar a menina para o gabinete. A professora lá se achava:

- Sente-se ... Brincou muito?

- Um pouco...

- Que é que você vai ser quando for grande?

- Não sei.

- Bem. Olhe, eu tive uma idéia - corou.

- Pegue num pedaço de papel, 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.

A professora ficou novamente rosada:

- Bem, vá brincar.

Quando Joana estava à porta em dois pulos, a professora chamou-a de novo, dessa vez corada até o pescoço, os olhos baixos, remexendo papéis sobre a mesa:

- Você não achou esquisito... engraçado eu mandar você escrever a pergunta para guardar?

- Não - disse.

Voltou para o pátio” (PCS, 25-6).

CENA II - *Infância* - Nathalie Sarraute.

A narradora e seu alter-ego ficcional se revezam na evocação de uma lembrança :
uma sala de aula, a pequena Nathalie e a professora definindo o tema da redação:

“Vocês vão contar o primeiro desgosto que tiveram. ‘Meu primeiro desgosto’ é o título do seu próximo dever de francês

(...)

- Encontrar um que me servisse? Mas é claro que não, o que é que você está pensando? Um desgosto meu de verdade? chamar de um desgosto? E qual tinha sido o primeiro? Não tinha a menor vontade de me colocar a pergunta... o que eu precisava mesmo era de um desgosto que tivesse fora da minha própria vida, que eu pudesse tratar mantendo-me a uma boa distância.. isso me daria uma sensação que eu não sabia como chamar, mas ainda a sinto agora tal como a sentia ... um sentimento...

- De dignidade, talvez ... é assim que daria para chamá-lo, hoje... e também de dominação, de potência...

- E de liberdade... Eu me mantenho na sombra, fora do alcance, não entrego nada do que só pertence a mim ... mas preparo para os outros o que acho bom para eles, escolho o que gostam, o que podem esperar, um desses desgostos que lhes convêm ...

- E foi então que você teve essa chance de perceber... de onde foi que ele surgiu?

- Sei lá, mas desde sua aparição ele me trouxe uma certeza, uma satisfação ... eu não podia esperar encontrar um desgosto mais bonito e mais bem acabado... mais apresentável, mais sedutor... um modelo de primeiro desgosto de verdade de uma criança de verdade... a morte de meu cachorrinho... o que de mais impregnado de pureza infantil, de inocência? Inverossímil como possa parecer, eu sentia tudo isso ...

(...)

As palavras entre as quais me instalei não são minhas palavras de todos os dias, palavras cinzentas, desalinhadas, que mal se vê... essas aqui é como se estivessem usando belas vestimentas... a maior parte veio de lugares bem freqüentados, onde é necessário vestir-se com zelo, com brilho... elas saíram das minhas antologias de trechos escolhidos, dos ditados, e também...

- Não era dos livros de René Boylesve, de André Theuriet, ou ainda dos de Pierre Loti?

De qualquer forma eram palavras cuja origem garantia a elegância, a graça, a beleza... Deleito-me em sua companhia, tenho por elas todo o respeito que merecem, zelo para que nada prejudique sua beleza... Se alguma coisa parece estragar seu aspecto, consulto imediatamente o meu Larousse, não posso deixar que um vil erro de ortografia, uma mácula horrível as enfeie. E para ligá-las entre si há regras estritas às quais devo me ater... se não consigo encontrá-las na minha gramática, se a menor dúvida subsiste, é melhor não tocá-las, essas palavras, procurar outras com as quais poderei construir uma nova frase onde elas estarão bem colocadas, no papel que lhes convêm. Mesmo as minhas próprias palavras, aquelas que uso comumente sem olhar para elas, quando aparecem aqui elas adquirem, em contato com as outras, um ar respeitável, de boas maneiras. Às vezes introduzo aqui e ali uma palavra rara, um ornamento que realçara o brilho do conjunto.

As palavras me guiam comumente nas minhas escolhas.. como nesse primeiro desgosto, o ‘barulhinho seco’ das folhas de outono que pisamos ao correr, rolando sobre elas, eu e o meu cachorrinho, me fez preferir, após muita hesitação, o outono à primavera para os nossos folguedos no jardim dos meus avós

(...)

Não escolhi o tema, ele me foi dado, imposto mesmo, é um tema feito para mim, à altura de uma criança de minha idade... posso evoluir no interior dos seus limites, sobre um terreno bem preparado e arrumado, como no pátio de recreio, ou ainda, já que as evoluções se acompanham de grandes esforços, como na sala de ginástica .

(...)

...é preciso apenas esforçar-me para conservá-la tal qual está, não perder uma palavra até escrevê-la na folha já passada a limpo, fazendo parágrafo para que ela fique bem saliente em todo o seu esplendor, seguida do ponto final.

Depois só me faltará traçar com régua e pena bem limpa um traço muito reto e nítido a boa distância da última linha.

(...)

Lendo o 'Meu primeiro desgosto' uma última vez... eu sabia os trechos de cor... achei-o perfeito, todo enxuto e claro e redondo...

(...)

- Eu gostava do que era fixo, imutável, possível de cercar... Foi isso que me encantou mais tarde na geometria plana, na química inorgânica, nos primeiros elementos de física ... o teorema de Arquimedes, máquina de Atwood ... nenhum risco de ver, seja lá o que for, começar a flutuar, tornar-se incerto, instável... perdi pé quando tive de abandonar essas regiões onde me sentia perfeitamente segura para abordar as formas móveis, inquietantes, da geometria sólida, da química orgânica ... O 'Meu primeiro desgosto' é fixo e arredondado como desejo, sem a menor aspereza, nenhum movimento brusco, inesperado ... só um balanço leve e regular, uma doce cantiga...

Realmente esse dever merece ser mostrado a meu pai. Papai gosta de olhar meus deveres. Principalmente meus deveres de francês”³⁶.

CENA III - Os desastres de Sofia - Clarice Lispector

Uma sala de aula, um professor, a pequena Sofia de nove anos e uma redação.

“- Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio.

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

Ouvi com ar de desprezo, ostensivamente brincando com o lápis, como se quisesse deixar claro que suas histórias não me ludibriavam e que eu bem sabia quem ele era. Ele contara sem olhar uma só vez para mim. É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o apossava com o olhar: a tudo o que ele dizia eu respondia com um simples olhar direto, do qual ninguém em sã consciência poderia me

³⁶ Sarraute, Nathalie. *Infância*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; pp. 167-173.

acusar. Era um olhar que eu tornava bem límpido e angélico, muito aberto, como o da candidez olhando o crime. 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.

(...)

Eu estava no fim da composição e o cheiro das sombras escondidas já me chamava. Apressei-me. Como eu só sabia ‘usar minhas próprias palavras’, escrever era simples. Apressava-me também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala - o professor terminara por me isolar em quarentena na última carteira - entregar-lhe insolente a composição, demonstrando-lhe assim minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que, eu tinha certeza, o professor só podia admirar.

Entreguei-lhe o caderno e ele o recebeu sem ao menos me olhar. Melindrada, sem um elogio pela minha velocidade, saí pulando para o grande parque.

A história que eu transcrevera em minhas próprias palavras era igual à que ele contara. Só que naquela época eu estava começando a ‘tirar a moral das histórias’, o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez. 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 não conseguira até então. 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, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. Já não me lembro, não sei se foi exatamente isso. Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. É possível também que já então meu tema de vida fosse a irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada. Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão.

(...)

Então ele disse, usando pela primeira vez o sorriso que aprendera:

- 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 meu coração. - Você é uma menina muito engraçada, disse afinal.

Foi a primeira vergonha real de minha vida. Abaixei os olhos, sem poder sustentar o olhar indefeso daquele homem a quem eu enganara.

Sim, minha impressão era de que, apesar de sua raiva, ele de algum modo havia confiado em mim, e que então eu o enganara com a lorota do tesouro. Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício. Abaixei os olhos com vergonha. 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. Eu bem quis lhe avisar que não se acha tesouro à toa. Mas olhando-o, desanimei: faltava-me a coragem de desiludi-lo. Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, as de meu pai, por exemplo, que era mais desprevenido que eu. Mas como me foi difícil engolir a seco essa alegria que tão irresponsavelmente eu causara! Ele parecia um mendigo que agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada.

(...)

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 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 a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava nas grandes mentiras...

... E de repente, com o coração batendo de desilusão, não suportei um instante mais - sem ter pegado o caderno corri para o parque, a mão na boca como se me tivessem quebrado os dentes. Com a mão na boca, horrorizada, eu corria, corria para nunca parar, a prece profunda que não é aquela que pede, a prece mais profunda é a que não pede mais - eu corria, eu corria muito espantada.

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 um imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruí, e destruí meu amor por ele e por mim. 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... Com a mão apertando a boca, eu corria pela poeira do parque.

(...) E de repente, apertando os olhos fechados, gemi entendendo um pouco mais: estaria ele querendo dizer que... que eu era um tesouro disfarçado? O tesouro onde menos se espera... Oh não, não, coitadinho dele,, coitado daquele rei da Criação, de tal modo precisara ... de quê? de que precisara ele? ... que até eu me transformara em tesouro.

(...) 'Você é uma menina engraçada, você é uma doidinha', dissera ele. Era como um amor.

Não, eu não era engraçada. Sem nem ao menos saber, eu era muito séria. Não, eu não era uma doidinha, a realidade era meu destino, e era o que em mim doía nos outros. E, por Deus, eu não era um tesouro. Mas se eu antes já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida - só naquele instante de mel e flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim. Eu era a escura ignorância com suas fomes e risos, com as pequenas mortes alimentando a minha vida inevitável - que podia eu fazer? eu já sabia que eu era inevitável. Mas se eu não prestava, eu fora tudo o que aquele homem tivera naquele momento. Pelo menos uma vez ele teria que amar, e sem ser a ninguém -

através de alguém. E só eu estivera ali. Se bem que esta fosse a sua única vantagem: tendo apenas a mim, e obrigado a iniciar-se amando o ruim, ele começara pelo que poucos chegavam a alcançar. Seria fácil demais querer o limpo; inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia. Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. Entendi eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo - e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi - assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé - numa solidão sem dor, não menor que a das árvores - eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro.

Como uma virgem anunciada, sim. Por ele me ter permitido que eu o fizesse sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabara de me transformar em mais do que o Rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto - uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir.

... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito” (LE, pp. 15- 25).

“Como conhecer jamais o menino?” é uma das perguntas do texto clariceano em *Menino a bico de pena* (FC, 142), pergunta que, ao mesmo tempo denota um desejo, através do advérbio *jamais* assinala também uma impossibilidade. Como conhecer a infância é também a pergunta que nasce no início da sociedade disciplinar no século XVIII, através do desejo de esquadriñar cada papel, cada comportamento, cada função. Produzir um saber sobre os corpos é um dos procedimentos da sociedade disciplinar que

opera através de uma nova modalidade no exercício do poder na análise genealógica de Michel Foucault. A grande contribuição de Foucault é mostrar que o poder não deve ser visto unicamente como uma instância separada da sociedade e geralmente incarnada no Estado com seu papel puramente repressivo. O exercício do poder na sociedade disciplinar, que se constitui nos fins do século XVII e que se aperfeiçoa ao longo do século XVIII, busca investir sobre o corpo e, já não mais obriga ou necessariamente proíbe, mas se aperfeiçoa buscando ser produtivo e criativo, inventando novas formas para seu exercício, se disseminando no interior de todas as relações sociais em todas as direções, buscando não reprimir mas incitar a produção de atos, de gestos e de discursos, de acordo com um padrão imposto de normalidade; enfim disciplinando o corpo através de novas formas de sujeição e de dominação³⁷.

Ao mesmo tempo na segunda metade do século XVIII, a técnica disciplinar se alia a uma nova tecnologia do poder centrada na vida: o *bio-poder*. O objeto de controle já não é mais só o corpo, mas a própria vida. Processos de medicalização e padronização de comportamentos, das condutas e dos desejos (leia-se influência do discurso médico!), apoiados na suposição da neutralidade de um discurso qualificado como científico operam na produção de normalização e da gestão da vida. Ocorre então ao longo do século XVIII, todo um campo de práticas e uma proliferação de tecnologias que investem sobre o corpo, a saúde, as formas de alimentar e de morar, as condições de vida e sobre a própria forma de se educar. Ora, é também a partir do século XVIII que, segundo o historiador Jacques Donzelot, passa a florescer uma abundante literatura sobre o tema da conservação das crianças e sobre a melhor forma de educá-las³⁸, análise essa que se encontra ao mesmo tempo com os estudos do também historiador Philippe Ariès³⁹, cujas análises mostram que, se no século XVII a preocupação com a infância volta-se exclusivamente para a incitação da disciplina e da racionalidade dos costumes, no século XVIII ela também se alia à preocupação com a higiene e com a saúde física, ou seja, as

³⁷ “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’. Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação”. Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977; p. 126.

³⁸ Donzelot, Jacques. *A polícia das famílias*. Rio de Janeiro: Graal, 1986; p. 15 ss.

³⁹ Ariès, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.

análises de Ariès sobre o tema específico da infância se cruzam tanto com a análise de Donzelot, como também com a análise mais generalizada de Michel Foucault sobre a aliança da técnica disciplinar com as tecnologias do biopoder no século XVIII.

A análise específica de Philippe Ariès sobre o tema da infância é importante porque nos traz ainda dados sobre o processo de escolarização. É também no século XVII que há uma preocupação com a especialização demográfica da divisão em idades (de 5-7 a 10-11 anos) e no século XVIII com a especialização social de dois tipos de ensino: a escola para o povo, e o liceu ou colégio para a burguesia e a aristocracia, ou seja, há uma preocupação em repartir e distinguir os corpos visando a uma maior eficácia produtiva⁴⁰. Ora, é justamente a preocupação com a repartição e distinção dos corpos que na análise de Foucault produz a *visibilidade* característica das sociedades disciplinares. Através de um poder maior de *visibilidade* sobre os corpos busca-se uma maior eficácia produtiva operacionalizando um tipo de controle que pode então classificar, qualificar, medir potencialidades e, ao mesmo tempo, através de constantes registros, produzir saberes. Na instituição escolar o objetivo é não mais só transmitir saber como também produzir um saber sobre os corpos através da técnica do *exame*, cujos procedimentos disciplinares, na análise de Foucault, têm ressonâncias com outras instituições disciplinares como o hospital e o exército.

“Do mesmo modo a escola torna-se uma espécie de aparelho de exame ininterrupto que acompanha em todo o seu comprimento a operação do ensino. Tratar-se-á cada vez menos daquelas justas em que os alunos defrontavam forças e cada vez mais de uma comparação perpétua de cada um com todos, que permite ao mesmo tempo medir e sancionar. (...) O exame não se contenta em sancionar um aprendizado; é um de seus fatores permanentes: sustenta-o segundo um ritual de poder constantemente renovado. O exame permite ao mestre, ao mesmo tempo em que transmite seu saber, levantar um campo de conhecimentos sobre seus alunos. Enquanto que a prova com que terminava um aprendizado na tradição corporativa validava uma aptidão adquirida - a ‘obra-prima’ autenticava uma transmissão de saber já feita - o exame é na escola uma verdadeira e constante troca de saberes: garante a passagem dos conhecimentos

⁴⁰ “De um lado, as crianças foram separadas das mais velhas, e de outro, os ricos foram separados dos pobres. Em minha opinião, existe uma relação entre esses dois fenômenos. Eles foram as manifestações de uma tendência geral ao enclausuramento, que levava a distinguir o que estava confundido, e a separar o que estava apenas distinguido: uma tendência que não era estranha à revolução cartesiana das idéias claras, e que resultou nas sociedades igualitárias modernas, em que uma compartimentalização geográfica rigorosa substituiu as promiscuidades das antigas hierarquias”. Cf. Ariès, *op cit.*; p. 181.

do mestre ao aluno, mas retira do aluno um saber destinado e reservado ao mestre. A escola torna-se o local da elaboração da pedagogia. E do mesmo modo como o processo de exame hospitalar permitiu a liberação epistemológica da medicina, a era da escola 'examinatória' marcou o início de uma pedagogia que funciona como ciência. A era das inspeções e das manobras indefinitivamente repetidas, no exército, marcou também o desenvolvimento de um imenso saber tático que teve efeito na época das guerras napoleônicas”⁴¹.

O exame é a técnica que permite um controle contínuo e comparativo entre os corpos visando aumentar sua eficácia produtiva. É assim que, segundo Foucault, a partir do século XVIII a criança, o doente, o louco e o condenado tornam-se objetos de descrições individuais e relatos biográficos, que visam a constituição de um saber que prescreverá os melhores meios, ou a melhor distribuição de espaço e tempo, que permitirá arrancar dos corpos também sua maior eficácia produtiva.

É através da convalidação do método científico, o saber qualificado da ciência, que mesmo no nosso século encontraremos as ressonâncias da técnica do exame com a invasão dos testes psicométricos na área de Educação. Situações de abuso no uso do método psicométrico também podem ser encontradas nos textos de Clarice Lispector. É o que ocorre por exemplo na crônica autobiográfica que a autora publica no *Jornal do Brasil* datando de 4 de novembro de 1967 sob o título de “As grandes punições”. A autora narra sua primeira experiência no curso primário do Grupo Escolar João Barbalho no Recife, onde a pequena Clarice e seu amiguinho Leopoldo são tidos como os “*dois impossíveis da turma*”, mas ao mesmo tempo os que tiravam as melhores notas, “*menos em comportamento*”. Até o dia em que envolvidos em uma situação quase kafkiana, são

⁴¹ Foucault, *Op. Cit.*; p. 166. A análise de Foucault nos remete as interrelações entre poder e saber que fica mais clara em dos comentários de Roberto Machado em *Microfísica do Poder*: “*O fundamental da análise é que saber e poder se implicam mutuamente: não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, como também, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder. Todo ponto de exercício de poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber. É assim que o hospital não é apenas local, ‘máquina de cura’, mas também instrumento de produção, acúmulo e transmissão do saber. Do mesmo modo que a escola está na origem da pedagogia, a prisão da criminologia, o hospício da psiquiatria. E em contrapartida, todo saber assegura o exercício de um poder. Cada vez mais se impõe a necessidade do poder se tornar competente. Vivemos cada vez mais sob o domínio do perito. Mas especificadamente, a partir do século XIX, todo agente do poder vai ser um agente de constituição de saber, devendo enviar aos que lhe delegaram um poder, um determinado saber correlativo do poder que exerce. É assim que se forma um saber experimental ou observacional. Mas a relação é ainda mais intrínseca: é o saber enquanto tal que se encontra dotado estatutariamente, institucionalmente, de determinado poder. O saber funciona na sociedade dotado de poder. É enquanto saber que tem poder”.* Cf. Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979; p. XXI-XXII.

conduzidos sem nenhuma explicação para fora da sala de aula, e o fato de estar justamente com Leopoldo é vivido pela pequena Clarice como se fosse uma *punição divina* por seu mau comportamento : “*Inútil: eu era a culpada nata, aquela que nascera com o pecado mortal*”. Na sala do quarto ano primário são acomodados “*com crianças grandalhonas, professora desconhecida e sala desconhecida*”, recebem papel e caneta e ouvem as instruções secas da severa professora: “*-Até eu dizer agora!, não olhem para o papel. Só comecem a ler quando eu disser. E no instante em que eu disser chega!, vocês param no ponto em que estiverem*”(DM, 36). Para a pequena menina, que nem sequer sabia o que era um exame, só restam as lágrimas que escorrem pelo rosto junto com seus soluços abafados : “*Inútil: a essa hora meu papel já estava todo ensopado de lágrimas e, quando eu tentava ler, as lágrimas me impediam de enxergar. Não escrevi uma só palavra, chorava e sofria como só vim a sofrer mais tarde e por outros motivos*” (DM, 37). A explicação só é recebida após o exame, o objetivo era fazer um levantamento do nível mental das crianças do Estado através de testes e “*quando as crianças eram, na opinião da professora, mais vivas, faziam o teste em ano superior, porque no próprio ano seria fácil demais. Tratava-se apenas disso*”(DM, 36). Mas essa explicação só foi entendida dias depois e apesar disso nunca se teve acesso aos resultados do teste, “*acho que nem era para sabermos*”. Sobre as crianças *impossíveis* é produzido então todo um saber ao qual não lhes cabe nenhum acesso.

Ainda sobre a psicometria podemos destacar também o texto “Carta ao ministro da educação”, que é publicado também por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* datando de 17 de fevereiro de 1968. Através de um estilo irônico presente em muitos dos seus textos, a autora pretende protestar contra o processo classificatório dos vestibulares que limitam o acesso à universidade apenas aos primeiros colocados dentro do número de vagas existentes. É um texto interessante já que muitos acusaram Clarice Lispector de uma alheamento às questões sociais de sua época, mas devemos destacar que é um texto publicado em uma época de intensa repressão e censura à imprensa feita pelo regime militar que se instalara no poder a partir de 1964. A autora deseja que sua crônica simbolize “*uma passeata de protesto de rapazes e moças*”, os mesmos que não poderiam sair às ruas pois “*sabem que a polícia poderia espancá-los*” (DM, 74). A argumentação da autora é que as melhores notas não medem necessariamente os melhores profissionais

e para isso utiliza sua própria formação em Direito, carreira que Clarice jamais chegou a exercer :

“Só deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir completamente do problema. O senhor já foi estudante e sabe que nem sempre os alunos que tiraram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais, os mais capacitados para resolverem na vida real os grandes problemas que existem. E nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela. Eu mesma fui universitária e no vestibular classifiquei-me entre os primeiros candidatos. No entanto, por motivos que aqui não importam, nem sequer segui a profissão. Na verdade eu não tinha direito à vaga” (DM, 73).

Porém se há essa crítica à idéia de quantificar através dos exames vestibulares os mais aptos ou menos aptos a exercerem uma profissão, por outro lado há também uma crença na valorização dos exames psicométricos nos testes vocacionais quando aplicados alguns meses antes do vestibular. A autora compartilha com a opinião de um estudante de que *“isso não só serviria de eliminatória para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado em sua vocação”*. A opinião entusiasta da autora só constitui um exemplo do encantamento que tanto profissionais como leigos viveram durante muitos anos frente ao uso dos testes psicométricos e da sua capacidade de medir aptidões ⁴².

⁴² Pelas biografias escritas sobre Clarice Lispector sabemos que sua passagem pelo grupo escolar João Barbalho, no Recife, da qual a autora nos relatou o triste episódio do exame, se deu no ano de 1932. Em *A produção do fracasso escolar*, Maria Helena Souza Patto destaca que, embora as primeiras publicações sobre testes psicológicos tenham ocorrido nos anos 20, *“será somente a partir dos anos trinta que a psicologia começou a se configurar no país como uma prática de diagnóstico e tratamento de desvios psíquicos, passando assim a justificar o fracasso escolar ou, no máximo, a tentar impedi-lo através de programas de psicologia preventiva baseados no diagnóstico precoce de distúrbios no desenvolvimento psicológico infantil”*. A autora ressalta ainda que, em suas relações com a pedagogia, *“a psicologia produziu duas distorções na proposta escolanovista original; de uma lado, enfraqueceu a idéia revolucionária e enriquecedora de levar em conta, no planejamento educacional, as especificidades do processo de desenvolvimento infantil enquanto procedimento fundamental ao aprimoramento do processo de ensino, substituindo-a pela ênfase em procedimentos psicométricos freqüentemente viesados e estigmatizadores que deslocaram a atenção dos determinantes propriamente escolares do fracasso escolar para o aprendiz e suas supostas deficiências; de outro, propiciou uma apropriação do ideário escolanovista no que ele tinha de mais técnico, em detrimento da dimensão política pela ampliação da rede de ensino fundamental e pro sua democratização que o movimento também continha”*. O texto de Patto salienta ainda *“que não se pode esquecer que a pedagogia nova e a psicologia científica nasceram imbuídas do espírito liberal e propuseram-se, desde o início, a identificar e promover os mais capazes, independentemente de origem étnica e social”*. Cf. Patto, Maria Helena Souza. *A produção do fracasso escolar: histórias de submissão e rebeldia*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993; p. 63. Essa preocupação em medir e selecionar através de critérios científicos os mais aptos só irá se fortalecer nos anos seguintes aliada

Medir aptidões, diagnosticar deficiências, reeducar o corpo, transformar o inútil em produtivo na busca da máxima eficiência, inserir e ajustar cada corpo no posto no qual ele produz mais e melhor, de preferência nas funções já prefiguradas pelo critério cientificista do mapeamento das suas aptidões. Como resistir a tudo isso? É possível nos situarmos fora do exercício do poder? “*Onde há poder há resistência*”, nos diz Foucault. Ao deslocar a análise do poder de sua forma puramente repressiva, Foucault se aproxima da teoria das forças em Nietzsche: o poder só existe em ação, o poder é *relação de forças*, é *ativação e desdobramento de relações de forças*, e uma força nunca está no singular pois ela está sempre em relação com outras forças. Assim não existe uma resistência que se situe fora do jogo de forças, fora do jogo do poder:

“...lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. Deve-se afirmar que estamos necessariamente ‘no’ poder, que dele não se ‘escapa’, que não existe, relativamente a ele, exterior absoluto, por estarmos inelutavelmente submetidos à lei? Ou que, sendo a história arдил da razão, o poder seria o arдил da história - aquele que sempre ganha? Isso equivaleria a desconhecer o caráter estritamente relacional das correlações de poder. Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar de grande Recusa - alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.”⁴³

É preciso que a resistência seja tão inventiva, tão móvel, tão produtiva, tão estratégica quanto as estratégias disciplinadoras do poder. Do exercício dos novos mecanismos de poder nasce também a possibilidade de sua resistência. Resistência ao controle exercido pelo saber sobre os corpos, resistência que, como diz Foucault, pode ser organizada, planejada, ou mesmo solitária e espontânea, podendo, por exemplo, estar

ao avanço do processo de industrialização, o que nos faz mesmo compreender o entusiasmo de Clarice Lispector com os testes vocacionais dentro de seu contexto de época, já que sua crônica “Carta ao Ministro da Educação” data do ano de 1968.

presente no simples choro de uma pequena menina que dessa forma ludibria o exercício do *poder-saber* não se deixando examinar. A resistência é um movimento constante que produz em qualquer lugar e a todo momento, linhas de fuga, brechas e rachaduras nos processos disciplinadores do poder.

De certa forma a infância pode ser também um espaço privilegiado de resistência ao *poder-saber*. Pois na produção de um saber sobre a infância, é o próprio objeto a conhecer que se perde, que se deteriora. O *infans* é ‘*aquele que não fala*’, aquele que é nomeado e codificado pelo discurso do outro: o saber adulto. Assim a infância como objeto em si nunca se dá a conhecer, é sempre falada através do outro, do discurso qualificado do saber adulto. E o que esse saber busca a todo momento é mapear o espaço caótico da infância, domá-la, domesticá-la. Mas como nos diz Clarice, domesticar o menino em humano exige seu “*auto-sacrifício*”, exige portanto a renúncia de seu *coração selvagem*. E exigirá também a renúncia da loucura:

“- Sabe, eu tinha vontade, mamãe, de experimentar às vezes ficar louco.
- Mas pra quê? (Eu sei, eu sei o que você vai dizer, sei porque em mim o meu bisavô deve ter dito o mesmo, eu sei que é através de quinze gerações que uma só pessoa se forma, e que essa pessoa futura me usou para me atravessar como a uma ponte e está usando meu filho e usará o filho de meu filho, assim como um pássaro pousado numa seta eu vagorosamente avança.)
- Pra me libertar, assim eu ficava livre...
(Mas haverá a liberdade sem a prévia permissão da loucura. Nós ainda não podemos: somos apenas os gradativos passos dela, dessa pessoa que vem)”
(PNE, 76).

O louco, a criança e o poeta se encontram do lado do saber desqualificado, representam a desrazão, fogem ao espaço lógico da produção e, ao mesmo tempo, constituem formas que tentam escapar a todo tipo de homogeneização, constituem um constante exercício de resistência às tentativas do poder de codificar e demarcar seus corpos. Todo exercício de poder gera ao mesmo tempo resistência e é essa resistência que aparece nas imagens de infância que encontramos nos textos clariceanos que, ao mesmo tempo, se contrapõem à imagem submissa da infância que presenciamos no texto de Nathalie Sarraute. Retornamos então aos três textos que abriram esse capítulo para

⁴³ Foucault, Michel. *História da sexualidade I*: vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1984; p. 91.

acompanharmos de perto essas mesmas histórias de poder e resistência, submissão e rebeldia vividas pela infância dentro da disciplinadora instituição escolar. Nas três cenas escolhidas temos três personagens submetidas à tarefa de compor uma redação, portanto o tema é a relação com o processo de produção da própria escrita que, na infância, já vai preparando os caminhos para a futura escritora.

“*E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes*” (PCS, 25). O que era para ser só mais uma simples tema na redação escolar é quebrado em seu automatismo rotineiro pela presença de uma criança inquieta, diferente e singular como Joana e sua pergunta no mínimo atrevida : “*O que é que se consegue quando se fica feliz?*”, ou então ainda mais precisa : “*Ser feliz é para se conseguir o quê?*”.

Ser feliz é a busca de uma meta, algo que se encontra sempre no futuro, exige perseverança, exige disciplina, exige resignação aos infortúnios do presente para atingir essa meta futura. Ser feliz nos contos de fadas quase sempre reserva ao gênero feminino, ao qual pertence a menina Joana, um príncipe, um casamento, filhos e um “*viveram felizes para sempre*”, ou seja, os contos de fada já preparam a mulher para seu futuro papel social de esposa e mãe ⁴⁴. Assim a pergunta de Joana poderia ser repetida por todas as crianças ao fim de um relato de conto de fadas. Mas essa resposta esses mesmos contos nunca trarão. Por que não se pode conhecer o resto da história da *Branca de Neve* ou da *Bela Adormecida*?

⁴⁴ “*Ao ingressar na escola, meninas e meninos já sabem muito bem qual é a sua identidade sexual e qual é o papel que, como tais, lhes corresponde, ainda que não tenham muito claro o alcance e o significado deste conceito, assim como o de tantos outros. A escola colaborará eficazmente no esclarecimento conceitual do significado de ser menina e fará o mesmo com o menino. Não o fará, porém, sempre de maneira clara e aberta, mas na maioria das vezes de forma dissimulada ou com a certeza arrogante daquilo que, por ser tão evidente, não necessita sequer ser mencionado nem muito menos explicado. As atitudes, o que está implícito, os gestos atuam da mesma maneira que a propaganda subliminar, usada às vezes de maneira subversiva no cinema e na televisão, emitindo mensagens das quais não somos conscientes, mas que são muito mais eficazes que as explicitadas e têm a vantagem de não precisar ser pensadas nem justificadas*”. Moreno, Montserrat. *Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola*. São Paulo : Moderna; Campinas, SP : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999; p. 16.

Mas Joana é a criança que não entende de futuros, só entende do prazer de viver seu próprio presente, de celebrar seu próprio instante. Com sua pergunta a menina provoca uma sensação de estranhamento na rotina pedagógica da professora. Joana abre ali uma brecha, uma *linha de fuga*. Porém essa sensação de estranhamento é logo sufocada pela mestra que resolve dispersar a sala sem atender a pergunta da menina. Mas podemos imaginar que a pergunta ainda está lá, ainda a inquieta. Nada é mais o mesmo. A pergunta de Joana já colocou o mundo do adulto em xeque, a pequena víbora já semeou outra vez a inquietação. Desse território ainda perigoso a professora buscará novamente se aproximar com uma das perguntas clássicas do adulto para a criança : “*Que é que você vai ser quando for grande?*”. Como já vimos no texto *Menino a bico de pena*, é mais uma tentativa de desviar a infância de sua “*atualidade absoluta a que um dia já pertencemos*”, pois para produzir um saber sobre a infância é preciso fazê-la passar de um “*tempo atual ao tempo cotidiano*”, é preciso inseri-la no tempo produtivo da sociedade do capital renunciando ao deleite do momento presente.

Se recorrermos ao romance *Perto do Coração Selvagem* poderemos observar que a pergunta da professora é a mesma pergunta adulta já feita pelo amigo do pai de Joana: “*Que é que tu vais ser quando cresceres e fores moça e tudo*”(PCS, 22). Porém Joana não entende nada de projetos futuros, como sabemos pela fala já bem mais compreensiva do pai no romance, seu projeto é ser herói: “*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...*” (PCS, 22). *Time is money*, nos diz a sociedade produtiva e a escola tenta assegurar que se reproduza a força de trabalho transmitindo as qualificações necessárias, fazendo com que os indivíduos se sujeitem e se submetam aos seus papéis já configurados na estrutura de classes. Ser feliz é então sinônimo de ter status, escolher uma profissão, conquistar um lugar na sociedade produtiva. O processo de *disciplinarização* exige a renúncia do presente em proveito do futuro. Mas Joana, como já vimos, é um corpo indócil prestes a rebelar-se contra todas as convenções sejam morais, sejam sócio-produtivas. Ser feliz é palavra que não tem nenhum sentido no mundo sempre atual de Joana. Joana só sabe ser triste ou ser alegre, viver *afectos*, viver sensações móveis que vão e que vêm, habitando e deixando seu corpo que é também um corpo que não se deixa capturar, um corpo que é uma constante linha de fuga, um corpo

sem contornos, um corpo impreciso. É interessante também notarmos que a pergunta de Joana não é sobre ‘como ser feliz?’, mas sobre o “*que se consegue quando se fica feliz*”. Joana não quer conhecer os caminhos de docilização que possam levar à ‘felicidade’, ela não quer saber de ganhos futuros, quer saber o que ela ganha já e nesse mesmo instante.

Ter uma profissão, casar, ter filhos; seriam esses os requisitos para ser feliz? A escola tenta domar o desejo selvagem de Joana e transformá-lo em um desejo de ser feliz. Joana não sabe o que quer ser quando crescer, assim como não sabe responder as interpelações de um de seus outros professores sobre a coisa que mais gosta, ou qual é o maior homem da atualidade, ou ainda quem mais admira além do mesmo professor que ela julgava amar. Seu desejo é um desejo por tudo, um desejo voraz que ainda não encontrou seu nome.

“- *Olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo ... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso..*
- *Tente explicar - disse ele de sobrancelhas franzidas.*
- *É como uma coisa que vai ser.. É como...*
- *É como? ... - inclinou-se ele, exigindo sério.*
- *É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo ... Não sei ... Não sei, quase dói. É tudo .. é tudo.*
- *Tudo? ...- estranhou o professor.*
Ela assentiu com a cabeça, emocionada, misteriosa, intensa: tudo ...”
(PCS, 49).

Dessa impossibilidade de nomear seu desejo se apresenta para Joana o vaticínio do mesmo professor de que ela “*talvez seja feliz alguma vez*”, mas “*de uma felicidade que poucas pessoas invejarão*”, que ele nem mesmo sabe “*se se poderia chamar de felicidade*” pois Joana é aquela que “*terá que dar muita coisa para ter outras*”⁴⁵.

⁴⁵ “-*Bem, não importa - serenou ele. - Nunca sofra por não ter opiniões em relação a vários assuntos. Nunca sofra por não ser uma coisa ou por sê-la. De qualquer jeito suponho que você só aceitaria esse conselho. E acostume-se: o que você sentiu - sobre o que mais gosta no mundo - talvez tenha sido à custa de não ter opinião precisa sobre os grandes homens. Você terá que dar muita coisa para ter outras. - Pausa. - Aborrece-se com isso? (...)*
- *O que vai acontecer comigo?*
- *Não sei - responde ele depois de um curto silêncio - , talvez você seja feliz alguma vez, não compreendo, de uma felicidade que poucas pessoas invejarão. Nem sei se se poderia chamar de felicidade. Talvez você não encontre mais ninguém que sinta como você, como...*

A esposa do professor entrou no aposento, alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava.

Diferente dessa *pedagogia do prazer*, na relação que se estabelece entre Joana e seu professor, onde o desejo e a aprendizagem se misturam e se encontram a todo momento; a *pedagogia de dominação*, na relação de docilização da instituição escolar onde se encontra a professora (e não podemos esquecer que as conversas de Joana e seu professor se dão na casa do mesmo, portanto fora das regras convencionais da escola!), se utiliza justamente da separação entre desejo e aprendizagem, que mais tarde irá também dar origem à separação necessária entre prazer e trabalho. É o que ocorre, por exemplo, com relação ao processo da escrita. Ao definir um tema para a redação (Infelizmente uma prática habitual no ensino de língua nas instituições escolares!) a escrita cerceia o desejo, não é mais o desejo livre da criança que se expressa através da escrita, a escrita não é mais o reflexo do desejo da criança, a escrita torna-se produto de um direcionamento, de um desejo de produção e (re)produção do mundo adulto.

Mas podemos pensar que a escrita de Joana também se rebela, lembremos dos pequenos poemas da menina Joana que se dirigiam ao pai, já eram poemas que se recusavam a inserir-se na lógica do mundo adulto. À tentativa da escola de transformar seu desejo em um desejo de ser feliz a voz de Joana insurge : “*Ser feliz é para se conseguir o quê?*”. E o mais interessante é que essa indocilidade de Joana acaba por atingir também o mundo adulto. Podemos mesmo imaginar a pergunta de Joana ecoando nos ouvidos da professora, fazendo-a talvez questionar sua própria prática pedagógica, colocando seus próprios valores em xeque, irrompendo aquela sensação de estranhamento que é também comum nos contos clariceanos quebrando o automatismo no mundo de suas personagens. E talvez, mesmo sem querer, ou sem ter consciência de seu ato, novamente a professora aproxima prazer e aprendizagem, desejo e escrita : “*Pegue num pedaço de papel, 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...*” (PCS, 26). Ao lançar a resposta para Joana no futuro, a professora a instala novamente no mundo da escrita e na sua eterna busca de nomear o desejo, instalando a personagem em uma das inquietudes

O que iria o professor dizer, pensou Joana antes que ‘ela’ entrasse? ‘Mais ninguém que sinta com você ... como eu?’” (PCS, 50-1)

que a levará, mais tarde, a perambular pelo mundo da escrita⁴⁶. A escrita torna-se então instrumento para a busca de resposta às indagações do desejo de Joana, enfim a escrita liberta-se do automatismo e passa a ser novamente um instrumento de auto-conhecimento, a própria expressão do desejo e sua eterna errância!

Em *Infância*, texto da escritora francesa Nathalie Sarraute, já percebemos na infância um movimento inverso onde predominam as imagens de submissão às regras do mundo adulto. Escolhemos o texto de Sarraute porque mostra, através do estilo irônico da autora, uma face da infância oposta aos textos clariceanos onde a infância está abertamente procurando brechas para romper com o processo de homogeneização, embora também possamos detectar no texto de Sarraute pequenos movimentos velados de resistência. No texto de Sarraute é não só o corpo como também a própria escrita da criança que é aos poucos docilizada. Tratam-se de imagens da mesma menininha que recitava “*querido travesseirinho, como durmo gostoso em cima de você...*”⁴⁷ com voz aguda e entonações que tentavam copiar a ingenuidade e a inocência que o mundo adulto codifica e espera do mundo da infância.

⁴⁶ Porém não podemos esquecer que lançar uma resposta para o futuro pode ser também apenas mais um meio utilizado pelo adulto para desvencilhar-se das indagações trazidas pela criança que possam perturbar a estabilidade rotineira de seu mundo. É o que parece acontecer no conto “Gertrudes pede um conselho” em *A bela e a fera*. Inquieta com as transformações que marcam o rito de passagem da infância para a puberdade, a pré-adolescente Gertrudes vivendo sensações onde “*ora sentia uma inquietação sem nome, ora uma calma exagerada e repentina*”, resolve procurar ajuda com a “*Doutora*”, uma educadora conselheira de revista. A doutora se vê também em determinado momento desestabilizada pelas perguntas sempre inusitadas de Gertrudes e percebe que a presença “*daquela menina fazia-lhe mal e ela queria estar de novo só*”. Desejosa de retornar para a sua “*repousante escuridão*” tenta desvencilhar-se de Gertrudes remetendo-a também ao futuro: “*- Espere - a doutora pareceu meditar um instante. - Olhe, vamos fazer um contrato? Você continua estudando, sem preocupar-se muito consigo. E quando completar ... digamos ... vinte anos, sim, vinte anos, você vem cá ... Animou-se sinceramente: simpatizava com a menina, haveria de ajudá-la, dar-lhe um trabalho que a ocupasse e distraísse, enquanto não passasse o período de adaptação. Era bem viva, inteligente até. - Aceita? Vamos, Tuda, seja uma boa menina e concorde...*” (BF, 20). Mais uma vez o caminho da docilização se fará através do estudo e do trabalho, ou seja, de uma produtiva administração do tempo que deverá afastar Gertrudes do mundo de suas indagações ajudando a se adaptar às convenções do mundo adulto no rito de passagem no qual começa a deixar sua infância. Mas Gertrudes não procurará a Doutora, a pequena Tuda representa também mais uma imagem da infância indomável que só deixará o espaço transgressivo de *ser criança* para ocupar o lugar também transgressor de *ser mulher*: “*Lembrou-se subitamente: a doutora ... Não ... Não. Nem aos vinte anos ... Aos vinte anos seria uma mulher caminhando sobre a planície desconhecida ... Uma mulher! O poder oculto desta palavra. Porque afinal, pensou ela ... ela existia! Acompanhou o pensamento a sensação de que tinha um corpo seu, o corpo que o homem olhara, um alma sua, a alma que a doutora tocara. Apertou os lábios com firmeza, cheia de súbita violência: - Eu lá preciso de doutora! Lá preciso de alguém! Continuou a andar, apressada, palpitante, feroz de alegria*” (BF, 23-4).

⁴⁷ Sarraute, *Infância*; p. 52.

Assim como antes criara uma máscara da inocência para recitar seus versinhos, a pequena Nathalie vai também criando máscaras na escrita de forma a camuflar seu desejo, marcando a separação entre o exercício da escrita e a expressão de seu desejo. E o que observamos então é uma escrita que, mais uma vez, deixa de estar voltada para o próprio desejo para voltar-se para o desejo do outro, sendo portanto um desejo de reconhecimento por parte do outro, o reconhecimento que vem do olhar e do saber qualificado do mundo adulto. E o cenário é também uma escola e uma redação. A própria escolha da morte do cachorrinho como tema para a redação sobre “o primeiro desgosto” já está direcionado ao olhar do outro que padroniza a infância como um lugar de pureza e inocência:

“-Sei lá, mas desde sua aparição ele me trouxe uma certeza, uma satisfação...eu não podia esperar encontrar um desgosto mais bonito e mais bem acabado ... mais apresentável, mais sedutor ... um modelo de primeiro desgosto de verdade de uma criança de verdade .. a morte de meu cachorrinho ... o que de mais impregnado de pureza infantil, de inocência? Inverossímil com possa parecer, eu sentia tudo isso...”⁴⁸.

Mas, ao mesmo tempo em que aparentemente se dociliza, é ainda aqui que encontramos um pequeno movimento velado de resistência, onde a infância também inventa seus próprios mecanismos de resistência, pois escolher um tema voltado ao olhar adulto é também uma forma de preservar sua liberdade, de não se dar a conhecer, de proteger e preservar seu mundo do olhar dissecador do adulto, proteger a infância da formação de um saber sobre a infância: “*Eu me mantenho na sombra, fora do alcance, não entrego nada do que só pertence a mim...mas preparo para os outros o que acho bom para eles, escolho o que gostam, o que podem esperar, um desses desgostos que lhes convêm...*”⁴⁹.

Formas de resistência também irão se expressar na grande vingança da narradora já adulta que, ao falar de sua infância, recorre a um dos temas mais clássicos desde o Romantismo, mas para subvertê-lo através de uma escrita que também caminha por lapsos de memória e pequenos esquecimentos, e a produção de um estilo que, mesmo

⁴⁸ *Ibid, ibidem*; p. 168.

⁴⁹ *Ibid, ibidem* ; p. 168.

tratando de um tema clássico, preserva as características do *Nouveau Roman* francês pela predominância da fragmentaridade na quebra da organização narrativa e descritiva antes exigida por um texto clássico de memórias, e isso tudo ao mesmo tempo em que maneja uma linguagem rica em preciosidades e estilo.

Mas tentativas de docilização do corpo e da escrita acompanham toda a infância da pequena Nathalie. É assim que aulas de recitação e o caderno de caligrafia domam e disciplinam a voz e a escrita de uma menina que, às vezes, ainda se perde entre duas geografias e duas línguas: o francês e o russo. Suas primeiras tentativas de escrever livremente já foram devidamente domesticadas pela reprimenda do saber qualificado no olhar adulto do tio: “*Antes de se meter a escrever um romance é preciso saber ortografia...*”⁵⁰. Assim a escrita que era antes apenas um instrumento para se “*divertir*” perde a ludicidade para inserir-se no mundo padronizado da gramática formal.

O texto “*Meu primeiro desgosto*” também plagia o desejo do outro, como a autora ressalta a maior parte das palavras não são suas palavras de todos os dias, “*palavras cinzentas, desalinhadas, que mal se vê*”, mas constituem uma imitação de textos que o alter ego da narradora identifica como tendo vindo dos livros de René Boylesve, de André Theuriet e Pierre Loti. Portanto “*a maior parte veio de lugares bem freqüentados, onde é necessário vestir-se com zelo, com brilho*”, palavras que garantiam “*a elegância, a graça, a beleza*”. “*Meu primeiro desgosto*” torna-se assim um desses deveres que a pequena Nathalie reconhece que “*merece ser mostrado a meu pai*”. É um texto totalmente voltado ao olhar do outro!

Acuada pelo olhar perscrutador do outro a infância em Sarraute está constantemente a procura “*do que era fixo, imutável, possível de cercar*”. Essa é a sua forma de se defender do olhar do adulto. E é na própria instituição escolar que a personagem encontra esse apoio, no mundo concreto e exato da física, da geometria, da química. Só que toda instituição não é percorrida somente por linhas de disciplinarização ou de homogeneização, mas toda instituição tem também suas brechas nas estruturas homogeneizantes do poder por onde vazam linhas de fuga. E mesmo no campo das disciplinas exatas encontramos essas linhas de fuga trazidas pelo mundo da geometria

⁵⁰ *Ibid, ibidem* ; p. 70.

sólida e pela química inorgânica que com a mobilidade de suas formas, com sua arte das misturas, ameaçam o território estável e seguro construído pela pequena Nathalie

“-Eu gostava do que era fixo, imutável, possível de cercar. Foi isso que me encantou mais tarde na geometria plana, na química inorgânica, nos primeiros elementos de física ... o teorema de Arquimedes, máquina de Atwood ... nenhum risco de ver, seja lá o que for, começar a flutuar, tornar-se incerto, instável... perdi pé quando tive de abandonar essas regiões onde me sentia perfeitamente segura para abordar as formas móveis, inquietantes, da geometria sólida, da química orgânica...”⁵¹.

Ao fim de sua disciplinada redação só restará à pequena Nathalie “traçar com régua e pena bem limpa um traço muito reto e nítido a boa distância da última linha”, marcando o fim de um dever que é todo “fixo e arredondado como desejo, sem a menor aspereza, nenhum movimento brusco, inesperado ... só um balanço leve e regular, uma doce cantiga...”. Com o mesmo traço de régua com o qual encerra a redação a personagem separa a escrita do desejo, demarca a cisão entre a sua escrita de contornos precisos do mundo caótico e perigoso do desejo. Ao interpretar com perfeição a infância ingênua e bem comportada, a pequena atriz estará novamente pronta para receber os aplausos do mundo adulto!

Já em “Os desastres de Sofia”, Clarice Lispector explora a paródia de textos como *Les Malheurs de Sophie*, obra francesa do século passado escrita pela Condessa de Ségur e publicada pela primeira vez em 1864, e também o clássico *Chapeuzinho Vermelho*, escrita e publicada por Charles Perrault em 1697, mas que ficou mais conhecida através da releitura feita pelos Irmãos Grimm publicada em 1812⁵². O que os três textos têm em comum? A domesticação civilizadora da infância através de uma pedagogia moralizante que tenta levá-la à renúncia do *princípio do prazer* pelo *princípio da realidade*. No conto da Condessa de Ségur, a pequena Sophie de quatro anos compartilha com a personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, um desejo que se

⁵¹ *Ibid, ibidem*, p. 173.

⁵² O conto “Os desastres de Sofia” é publicado pela primeira vez em *Felicidade Clandestina* (1971), mas já fora publicado antes nas crônicas para o Jornal do Brasil nos dias 3, 10 e 17 de janeiro de 1970 sob o título de “Travessuras de uma Menina”. Não existem mudanças entre os dois textos, exceto o próprio título, provavelmente a idéia tenha vindo da tradução do título da obra da Condessa de Ségur que acaba dando nome à “menina travessa” do conto clariceano.

expressa através de uma voracidade irrefreável pelo mundo que não se deixa nunca interceptar pelas sanções moralizadoras:

*“Quando Sophie via algo que despertava seu desejo, ela pedia. Se sua mãe recusava, ela pedia e pedia novamente até que sua mãe aborrecida a mandava para seu quarto. Então, ao invés de não mais pensar, ela continuava a pensar e repetia: ‘Como fazer para conseguir o que eu quero? Eu tenho tanta vontade! É preciso que eu me esforce em conseguir’. Mas freqüentemente, ao se esforçar em conseguir, ela só conseguia ser punida, mas ela não se corrigia”*⁵³.

Sophie é a imagem da infância malvada e que se opõe no conto moralista e maniqueísta da autora à imagem infantil da virtude, da comedidade e da docilidade representada na personagem do primo Paul. Mas como sabemos pelo própria nota inicial da autora, apesar de sua resistência, Sophie faz parte da infância que finalmente se deixará dobrar e fustigar através da educação civilizadora:

*“Eis aqui histórias verdadeiras de uma menina que sua vovó conheceu bem na infância; ela era raivosa, tornou-se doce; ela era gulosa, tornou-se comedida; ela era mentirosa, tornou-se sincera; ela era má, tornou-se boazinha. Vovó esforçou-se para fazer o mesmo. Façam como ela, minhas caras crianças; isso será fácil a vocês já que não têm todos os defeitos de Sophie”*⁵⁴.

É também com uma intenção claramente moralizante que o conto de Perrault se apresenta na leitura psicanalítica de Bruno Bettelheim. Ao contrário da versão dos Irmãos Grimm, na história de Perrault, Chapeuzinho não terá sua segunda chance de trilhar novamente os caminhos da virtude:

⁵³ *“Quand Sophie voyait quelque chose qui lui faisait envie, elle le demandait. Si la maman le lui refusait, elle redemandait et redemandait jusqu’à ce que sa maman, ennuyée, la renvoyât dans sa chambre. Alors, au lieu de n’y plus penser, elle y pensait toujours et répétait: ‘Comment faire pour avoir ce que je veux? J’en ai si envie! Il faut que je tâche de l’avoir’. Bien souvent, en tâchant de l’avoir, elle se faisait punir; mais elle ne se corrigeait pas”*. Ségur, Comtesse de. *Les Petites Filles modèles. Les malheurs de Sophie*. France: Booking, 1995; p. 356-357.

⁵⁴ *“Voici des histoires vraies d’une petite fille que grand-mère a beaucoup connue dans son enfance; elle était colère, elle est devenue douce; elle était gourmande, elle est devenue sobre; elle était menteuse, elle est devenue sincère; elle était méchante, elle est devenue bonne. Grand mère a tâche de faire de même. Faites comme elle, mes chers petits enfants; cela vous sera facile, à vous qui n’avez pas tous les défauts de Sophie”*. *Ibid, ibidem*; p. 257.

*“A estória de Perrault termina com a vitória do lobo. Assim é destituída de escape, recuperação, e consolo; não é - e Perrault não pretendia que fosse - um conto de fadas, mas uma estória admonitória que ameaça deliberadamente a criança com seu final produtor de ansiedade”*⁵⁵.

Já em uma das duas versões feitas pelos Irmãos Grimm há o acréscimo de uma pequena variação na qual posteriormente Chapeuzinho encontra novamente outro lobo, mas desta vez ela corre para a avó e juntas trancam a porta impedindo o lobo de entrar, este acaba por escorregar do teto e caindo em uma tina cheia de água na qual morre afogado. Na interpretação de Bettelheim, é através de uma aliança e de uma identificação com o adulto é que a menina consegue resolver os obstáculos que interferem no seu crescimento. Bettelheim enfatiza ainda que o principal obstáculo de Chapeuzinho é a ambivalência entre viver pelo princípio do prazer ou pelo princípio da realidade quando é seduzida a desviar-se do caminho na contemplação da beleza que se descortina ao seu redor.

*“Se o mundo fora do lar e do dever se torna atraente demais, poderá acontecer uma volta a um comportamento baseado no princípio do prazer - que, presume-se, Chapeuzinho já havia abandonado em favor do princípio da realidade, graças aos ensinamentos paternos - podendo então ocorrer graves choques (...) A idéia de que Chapeuzinho lida com a ambivalência infantil entre viver pelo princípio do prazer ou pelo princípio da realidade é sustentada pelo fato dela só parar de colher flores ‘quando já juntara tantas que não podia mais carregá-las’. Nesse momento Chapeuzinho ‘lembra-se novamente da avó e prossegue o caminho para ela’. Isto é, só quando apanhar flores deixa de ser agradável, o id em busca do prazer recua e Chapeuzinho torna-se ciente de suas obrigações”*⁵⁶.

Dessa experiência traumática, após quase ser devorada pelo lobo, emerge uma Chapeuzinho mais adulta e que, mesmo na visão psicanalizante e também moralizante de Bettelheim, *“aprendeu que é melhor assimilar o pai e a mãe e os valores deles com*

⁵⁵ Bettelheim, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; p. 203.

⁵⁶ *Ibid*, *ibidem*; p. 207.

mais profundidade e de uma forma adulta dentro de seu próprio superego, para se tornar capaz de lidar com os perigos da vida”⁵⁷. Há uma disciplinarização da infância que deverá trilhar sua escala evolutiva sem desviar-se dos caminhos pré-traçados pela sabedoria do adulto.

O que tornará singular o conto clariceano é mostrar uma face da infância que irá justamente inverter os caminhos da educação moralizadora presente nos textos de Perrault e da Condessa de Ségur, através da personagem Sofia, que é a reversão paródica de Sophie e de Chapeuzinho. A pequena Sofia de nove anos, conhecedora das *“escuridões da ignorância”* usa toda sua sabedoria para infernizar com seu ‘mau-comportamento’ as aulas de seu professor, um homem *“gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos”*. Se no conto de Perrault é o lobo adulto que tenta Chapeuzinho menina com os caminhos do prazer, tentando desviá-la dos caminhos da *“virtude”*, aqui ocorre uma inversão dos papéis do adulto e da criança e é a pequena Sofia que, com suas garras de lobo, tenta reconduzir seu professor para a tentação dos prazeres desviando-o da retidão de seu caminho sustentado pelo autocontrole de *“seus gordos ombros contraídos e seu paletozinho apertado”*. Sofia compartilha com Joana (a menina víbora de *Perto do Coração Selvagem*) a tentação do prazer e a sabedoria do mal, *“sabedoria com que os ruins já nascem”*, e, como aquela, também está predestinada a tentar seu professor.

“Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem - aqueles ruins que roem as unhas de espanto - , sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo” (LE, 12).

⁵⁷ *Ibid, ibidem*; p. 217.

O exercício do sadismo ⁵⁸ torna-se para Sofia, longe de todo moralismo, uma busca criativa e transgressora do prazer, portanto um caminho para celebrar intensamente o *instante-já* da Vida. Fugindo de uma aprendizagem disciplinadora da instituição escolar, Sofia dedica o tempo de sua infância a cultivar “*as alegrias*”, e é o confronto entre seu modo alegre de afirmar a vida e a pedagogia moralizante da instituição escolar que encontraremos na sua redação. O professor pede à sala que escreva uma composição a partir de uma história contada por ele: “*-Mas usando as palavras de vocês*”. A história? Um homem pobre sonha um dia descobrir um tesouro que o tornaria muito rico. Ao acordar, arruma suas trouxas e sai em busca do tesouro. Após andar o mundo inteiro, sem encontrá-lo, volta cansado para casa mais pobre ainda por não ter encontrado coisa alguma e, como não tinha o que comer, começa a plantar no seu quintal, e tanto plantou e tanto colheu que terminara por ficar rico. Mas Sofia, para quem “*escrever era simples*”, só sabia mesmo usar suas próprias palavras (diferente da pequena Nathalie em *Infância* com suas palavras bem comportadas copiadas de suas antologias que lhe garantiam a elegância, a graça e a beleza) e provocativamente acaba por inverter em sua composição justamente a moral da história com o acréscimo de suas “*frases finais*”:

“A história que eu transcrevera em minhas próprias palavras era igual à que ele contara. Só que naquela época eu estava começando a ‘tirar a moral das histórias’, o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez.”

⁵⁸ Sobre o tema específico do sadismo o leitor poderá recorrer ao estudo de Yudith Rosenbaum que tenta analisar o sadismo na obra clariceana não só no seu aspecto temático mas no próprio processo de construção da sua obra e na relação narrador-leitor: “*Sadismo de uma escritora que se compraz em transgredir os modos comportados do narrar, deslocando a todo momento o leitor adormecido de seu berço. Objeto de uma escrita voraz e devoradora, esse mesmo leitor (que complementa a crueldade da narrativa) excita-se identificado com o exercício do mal. Verificamos, como núcleo central desse trabalho, que o sadismo surge com figura movente do enredo, ou seja, é na emergência das categorias do grotesco, do informe, da crueldade, da inveja - da negatividade do humano em geral - que a história tensiona-se e impulsiona seu caminho*”. Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp, 1999; p. 175-6. Ainda sobre as imagens do sadismo na infância nos textos de Clarice Lispector, talvez caiba transcrever aqui o texto: *O primeiro aluno da classe*, onde a autora desconstrói definitivamente e com muito sarcasmo a imagem da infância ingênua, texto que talvez dispense maiores comentários: “*Seu segredo é um caracol. O cabelo é cortado, os olhos são delicados e atentos. Sua cortês carne de nove anos é transparente. É de uma polidez inata: pega nas coisas sem quebrá-las. Empresta livros para os colegas, ensina a quem lhe pede, não se impacienta com a régua e o esquadro, quando há tanto aluno desvairado. Seu segredo é um caracol. Do qual não esquece um instante. Seu segredo é um caracol que o sustenta. Ele o cria numa caixa de sapato com gentileza e cuidado. Com gentileza diariamente finca-lhe agulha e cordão. Com cuidado adia-lhe atentamente a morte. Seu segredo é um caracol criado com insônia e precisão*” (PNE, 147).

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 não conseguira até então. Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levemente eu concluíra pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. Já não me lembro, não sei se foi exatamente isso. Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometia que o ócio, mas que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. É possível também que já então meu tema de vida fosse a irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada. Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão” (LE, 16-7).

A espontaneidade de suas frases finais que invertem a lógica moralizante do mundo adulto, ao invés de provocarem a tão esperada reação de irritação no professor acabam por despertar finalmente seu sorriso :

“-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 sal parte mais inocente” (LE, 22).

Da mesma forma livre com que Sofia se apropriara da história do tesouro para reescrevê-la com suas próprias palavras, desafiando a pedagogia moralizante que aí se escondia e impondo seu próprio código de valoração através do cultivo do ócio e do prazer; sua composição também é reapropriada na leitura do professor que descobre também na composição original da indisciplinada Sofia um “tesouro onde menos se espera” no meio daquela turma de desinteressados. Quanto a Sofia, esta inicia-se na descoberta do poder da palavra ou da dança errante das letras :

“As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar - uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras” (LE, 12).

Vivendo próxima do *coragem selvagem* da vida, Sofia está mais próxima do mundo das próprias coisas e mesmo conhecendo o mal, ainda vivia a inocência em relação ao poder da palavra. Sem saber que as palavras lhe antecedem e ultrapassam, sua composição flui e as palavras então lhe saem fáceis. Sofia ainda não conhecia ainda a distância que separa as palavras das coisas, o dizível do visível. Assim a nova interpretação dada pelo professor à sua redação do tesouro escondido a instala no mundo da desordem da palavra, na errância da letra que nunca apreende o acontecimento, a matéria frágil que constitui a própria tessitura literária já denunciada no *Fedro* de Platão⁵⁹. A escrita inventada no Egito pelo deus Thoth e repreendida por deus Talmuz. A escrita que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia, provoca a cisão entre o visível e o dizível. Condena o escritor não à memória mas à eterna errância da recordação, já que o acontecimento em si torna-se inapreensível. Não mais a verdade, mas o teatro do simulacro. A palavra escrita sai a vagar multiplicando-se por toda a parte podendo ser apropriada por qualquer um ou por ninguém, sujeita a todas as interpretações já que dispensa a presença de seu autor. O narrador inventou tudo, o narrador não inventou nada. O escritor já não pode dar mais dar garantia nenhuma de sua verdade. As palavras escorregam e sempre incorrerão no risco de dizer mais ou menos do que

⁵⁹ Sobre o *Fedro* de Platão ressaltamos a interpretação bastante precisa de Jacques Rancière: *“O mythos do Fedro fixa uma dramaturgia que continuou a ser repensada nas mais diversas encenações e contextos. Nele, a escrita sofre a dupla crítica, aparentemente contraditória, de ser ao mesmo tempo muda e falante demais. Ela é muda. Entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar às palavras que ela arruma o tom da verdade delas, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para recebê-las e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato da palavra que dá a um logos sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados. É por isso, também, que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais ‘a dela’, construir com ela uma outra cena da fala, determinando uma outra divisão do sensível. Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo”*. Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 8.

intentamos dizer através delas. Órfã, a escrita sempre estará sujeita à apropriação indébita de qualquer um.

Na aprendizagem do poder da palavra, Sofia inicia-se também nos caminhos desconhecidos do amor. Assim podemos dizer que no texto clariceano cruzam-se tanto uma pedagogia da escrita como uma pedagogia do desejo. O professor seduzido pelo texto, portanto também vítima do poder da palavra, aprende a amar em Sofia o “tesouro escondido” redescobrimo a vida nos seus lugares mais inusitados; e Sofia aprende a dor de “ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama”. Ser amado é aceitar a projeção do desejo do outro, é travestir-se da fantasia do outro, assumir um lugar no desejo do outro que nem sempre conhecemos ou merecemos. Sofia terá que aceitar ser amada pelo “tesouro escondido” que o professor vê nela. Mas é também se deixando amar que Sofia descobre que suas garras de lobo, sua capacidade envolvente e sedutora de transgredir, servem para arrancar o professor de sua morte em vida e iniciá-lo novamente nos caminhos da vida vivida na intensidade tanto do prazer como da dor.

“De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto - uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir” (LE, 25).

Através de Sofia o professor renasce para a vida, ainda que viver intensamente o prazer signifique também em aceitar a possibilidade da dor. Mas, ao acreditar na história de Sofia, faz desabar a esperança que esta projeta no mundo adulto no qual se daria a “redenção” de sua infância devido à sua nova descoberta de que também eles, os adultos, acreditavam nas grandes mentiras:

“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 uma imagem de mim enfim purificada pela penitência de meu crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. 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...” (LE, 23).

Mas se não há para Sofia a redenção na sua futura identificação com os valores do mundo adulto, que talvez terminassem um dia lhe corrigindo, é através dos caminhos do desejo que ela encontra seu remédio: *“Mas se antes já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida - só naquele instante de mel e de flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim”* (LE, 24). Intuitivamente a narradora toca em um dos mitos do feminino: o arquétipo da princesa possuída pela magia do mal ou com um corpo venenoso que ameaça matar aquele que dela se aproxima e que só pode ser liberta pelo amor⁶⁰. Deixando-se amar Sofia encontra a cura para o seu mal. Ela torna-se como a imagem feminina do tigre com a flecha farpada, imagem retomada por Clarice Lispector em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*⁶¹.

⁶⁰ Sobre o feminino ou sobre a *anima*, arquétipo do feminino que compõe a psiqué na psicologia junguiana, destacamos a leitura de Marie-Louise von Franz: *“Ela é a Princesa do Teto de Ouro e aparentemente está possuída pela magia do mal, que destrói todo aquele que dela se aproxima, e isto precisa ser exorcizado para que o rei possa se casar com ela e permanecer ileso. O tema é arquetípico e a idéia de uma jovem bonita, de alguma forma enfeitiçada, ou com um corpo venenoso que mata quem quer que dela se aproxime, a menos que saiba exorcizá-la, parece ser um elemento comum nas lendas orientais. Nos países da Europa setentrional, o veneno da noiva aparece freqüentemente no fato de que a noiva tem um caso secreto com um demônio pagão da floresta, razão pela qual ela se torna uma destruidora de homens; e enquanto não for capaz de cortar esta ligação ou de matar o demônio, ou espírito do mal que está por trás da âniã, o rei não conseguirá possuí-la”*. Franz, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985; p. 90.

⁶¹ O mesmo texto já aparecera antes com modificações na crônica publicada no Jornal do Brasil datando de 22 de junho de 1968, sob o título de “Uma Experiência”: *“Talvez seja uma das experiências humanas e animais mais importantes. A de pedir socorro e, por pura bondade e compreensão do outro, o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu já pedi socorro. E não me foi negado. Senti-me então como se eu fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então uma pessoa tivesse sentido que um tigre ferido é apenas tão perigoso como uma criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada. E o tigre? Não, certas coisas nem pessoas nem animais podem agradecer. Então eu, o tigre, dei umas voltas vagarosas em frente à pessoa, hesitei, lambi uma das patas e depois, como não é a palavra o que tem importância, afastei-me silenciosamente”* (DM, 112).

“Lóri se sentia como se fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então um homem, Ulisses, tivesse sentido que um tigre ferido não é perigoso. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancando com cuidado a flecha fincada” (LP, 143).

No ritual de passagem da criança para a mulher, Sofia inicia-se nos segredos do feminino e nos caminhos do desejo, e aprende enfim que sua história com o professor é apenas uma de outras tantas histórias possíveis: *“Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito” (LE, 25).*

Em “Os desastres de Sofia” a tentativa de docilizar a infância nos caminhos da moralidade civilizadora é ludibriada. Mas se em *Infância* o traço de régua da pequena Nathalie marcava voluntariamente a cisão entre desejo e escrita, aqui há justamente o cruzamento de uma pedagogia da escrita (a descoberta do poder das palavras) e uma pedagogia do desejo (aprender a amar e ser amada) que, embora não coincidam, tentam irremediavelmente se encontrar. Antes Sofia tinha o dom das palavras porque ainda não conhecia seu peso. Antes desejo e escrita caminhavam juntos porque Sofia não tinha consciência da distância entre a escrita e o desejo, o dizível e o visível, as palavras e as coisas. Agora Sofia já conhece o peso das palavras e está condenada à eterna errância da escrita que tenta acompanhar e captar descompassadamente os incompreensíveis caminhos do desejo!

“Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo - e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi - assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé - numa solidão sem dor, não menor que a das árvores - eu recuperava inteira, a ignorância e sua verdade incompreensível. Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro” (LE, 25).

“Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim : parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa - há que respeitar-lhe a natureza - eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se”

Água Viva, p. 54.

A Arca de Clarice ou A Vida Íntima dos Bichos

“Em outra vida que tive, eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado O lobo da estepe, de Hermann Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Hermann Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura” (DM, 491-2).

“Li O Lobo da Estepe aos 13 anos. Me deu uma febre danada. Fiquei feito doida. Eu comecei a escrever e imaginei um conto que não acabava mais. O que é que eu vou fazer, me perguntei. Rasguei e joguei fora”⁶².

Tanto na crônica que escreve para o *Jornal do Brasil*, como na entrevista que concede para o Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, Clarice Lispector se refere ao impacto causado pela leitura de *O lobo da estepe*, do escritor Hermann Hesse, na sua própria literatura. *O lobo da estepe* pode ser lido como a história atormentada de Harry Haller que se encontra dividido entre suas duas naturezas: a de homem e a de lobo. O romance se tornou bastante conhecido por algumas interpretações psicanalíticas que incidiram sobre o romance e que tendiam a ver ali a encenação do tema do duplo no estudo da personalidade: o eterno conflito entre consciente e inconsciente, entre *ego* e *id* ou mesmo entre o *self* e a *sombra* em uma leitura junguiana. E com isso esses leitores apressados esqueceram a mais preciosa lição do romance que aparece no *Tratado do Lobo da Estepe*:

“A divisão em lobo e homem, em impulso e espírito, mediante a qual Harry procura explicar seu destino, é uma grosseira simplificação, uma violentação do real em favor de uma explicação plausível porém errônea da desarmonia que este homem encontra em si e que lhe parece a fonte de seus não leves sofrimentos. Harry encontra em si um ‘homem’, ou seja, um mundo de pensamentos, de sensações, de cultura, de natureza domada e sublimada, e vê também, ao lado de tudo isto, um ‘lobo’, ou seja, um obscuro mundo de instintos, de selvagerismo e crueldade, de natureza bruta e insublimada. Apesar desta divisão, ao que tudo

⁶² Entrevista de Clarice Lispector para o MIS-RJ. In: Nunes, Benedito (coord.). *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF : CNPq, 1988; p. 298.

indica tão clara de seu ser em duas esferas, que são inimigas entre si, de quando em quando, já percebeu que o lobo e o homem, durante algum tempo, vivem reconciliados. Se Harry tentasse estabelecer em cada momento determinado de sua vida, em cada um de seus sentimentos, a parte correspondente neles ao homem e a parte que corresponde ao lobo, acabaria por encontrar-se num dilema, e toda a sua bela teoria do homem-lobo cairia por terra. Pois não há um único ser humano, nem mesmo o negro primitivo, nem mesmo os idiotas, convenientemente simples, que possa ser explicado com a soma de dois ou três elementos principais; e explicar um homem tão complexo como Harry por meio da ingênua divisão em lobo e homem seria uma tentativa positivamente infantil. Harry compõe-se não de dois, mas de cem ou de mil seres. Sua vida não oscila (como a vida de cada um dos homens) simplesmente entre dois pólos, tais como o corpo e o espírito, o santo e o libertino, mas entre mil, entre inumeráveis pólos”⁶³.

“Tudo o que há de feroz dentre de si ele o atribui ao lobo e o tem por mau, perigoso e terror dos burgueses; mas ele que, no entanto, se acredita uma artista e supõe ter sensibilidade, não é capaz de ver que fora do lobo, atrás do lobo, vivem no seu interior muitas outras coisa: que nem tudo o que morde é lobo; que dentro de si habitam também a raposa, o dragão, o tigre, o macaco e ave-do-paráiso, e que todo esse mundo é um éden cheio de milhares de seres, formosos e terríveis, grandes e pequenos, fortes e delicados, mundo asfíxiado e cercado pelo mito do lobo - tanto com o verdadeiro homem que nele há é asfíxiado e preso apenas pela sua aparência de homem, pelo burguês”⁶⁴.

Assim, em *O lobo da Estepe*, vemos desenvolver-se não uma teoria do duplo, mas uma teoria do múltiplo: a rica fauna que habita cada ser humano. Persistir no erro de interpretarmos a história como o jogo do duplo nos torna como o exemplo do jardineiro citado pelo narrador que, mesmo em meio de cem espécies diferentes de árvores, flores, frutas e ervas, não conhece outra diferenciação botânica além do joio e do trigo, sendo portanto incapaz de saber o que fazer com seu jardim. Nossa interpretação se vê reforçada pela nota que o próprio autor resolve acrescentar ao final do livro em edições posteriores, depois de se surpreender com as diversas leituras que incidiram sobre seu romance:

“Tais leitores, ao que me parece, reconheceram-se no Lobo da estepe, identificaram-se com ele, sofreram suas dores e sonharam os seus sonhos; mas não deram o devido valor ao fato de que este livro fala e trata também de outras

⁶³ Hesse, Hermann. *O lobo da estepe*. Rio de Janeiro: Ed. Record, [1986?]; p. 62-3.

⁶⁴ *Ibid*, *ibidem*; p. 70

coisas, além de Harry Haller e de seus problemas, que fala a propósito de um outro mundo mais elevado e indestrutível, muito acima daquele em que transcorre a problemática vida de meu personagem. O Tratado do Lobo da Estepe e outros trechos do livro que versam questões do espírito abordam assuntos de arte e mencionam os 'imortais', opõem-se ao mundo sofredor do Lobo da estepe, com a afirmação de um mundo de fé, sereno, multipersonalístico e atemporal. O livro trata, em dúvida alguma, de sofrimentos e necessidades, mas mesmo assim não é o livro de um homem em desespero, mas o de um homem que crê”⁶⁵.

No romance de Hesse descortina-se não o palco do *mal estar na civilização*, com o sofrimento medíocre de um homem perdido na incapacidade de reconciliar suas duas naturezas, mas um novo exercício otimista de afirmação da Vida. Um novo projeto multipersonalístico para o Homem, que se aproxima muito do *Übermensch* nietzscheano, o que podemos ler também nas diversas referências explícitas à obra de Nietzsche que vão aparecendo no desenrolar do romance.

Ora, se nos detemos aqui no romance de Hesse é porque acreditamos que suas imagens apresentam alguma correspondência com as constantes séries animais que aparecem nos textos de Clarice Lispector, e que também arrastam os personagens clariceanos em um movimento afirmativo da Vida. É a imagem do lobo, por exemplo, que já encontramos na natureza da menina Sofia no conto *Os desastres de Sofia*. Mas se Sofia sentia em sua natureza o lobo de garras e unhas longas que ameaçava o mundo auto-controlado de seu professor, arrancando seus espinhos mortais e contaminando com o sopro da vida⁶⁶, isso também não a impede de se sentir múltipla, o que a coloca imediatamente em conflito com sua educação civilizadora: “*sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir*” (LE, 14).

A unidade do eu, ou a duplicidade entre um espaço subjetivo interno e externo, são experiências que parecem tão evidentes que em nossa cultura que dificilmente são colocadas em xeque. Mas esse é justamente um dos conceitos que o historiador Nibert Elias irá questionar em *O Processo Civilizador*:

⁶⁵ *Ibid, ibidem* ; p. 224.

“Será o corpo o vaso que contém fechado em si o ser verdadeiro? Será a pele a fronteira entre o ‘interno’ e o ‘externo’? O que, no homem, é cápsula e o que é o conteúdo? A experiência do ‘interno’ e do ‘externo’ parecem tão auto-evidentes que essas questões raramente são colocadas; aparentemente não requerem exame ulterior”⁶⁷.

Ainda segundo Elias, é precisamente através da *educação civilizadora*, com o controle cada vez mais restritivo do livre acesso dos diferentes impulsos instintivos e emocionais ao aparelho motor, que se dará o que chamaremos aqui de *domesticação do múltiplo no uno*, ou seja, a simplificação dos diversos matizes, impulsos e possibilidades de um indivíduo e toda sua caótica imprevisibilidade em uma forma una ou dupla, que constitui a produção de um novo modelo de subjetivação, impondo portanto uma nova forma de viver e experimentar nossos próprios corpos :

“O controle mais firme, mais geral e uniforme das emoções, característico dessa mudança civilizadora, juntamente com o aumento de compulsões internas que, mais implacavelmente do que antes, impedem que todos os impulsos espontâneos se manifestem direta e motoramente em ação, sem a intervenção de mecanismos de controle - são o que é experimentado como a cápsula, a parede invisível que separa o ‘mundo interno’ do indivíduo do ‘mundo externo’ ou, em diferentes versões, o sujeito de cognição de seu objeto, o ‘ego’ do outro, o ‘indivíduo’ da ‘sociedade’. O que está encapsulado são os impulsos instintivos e emocionais, aos quais é negado acesso direto ao aparelho motor. Eles surgem na autopercepção como o que é ocultado de todos os demais, e, não raro, como o verdadeiro ser, o núcleo da individualidade. A expressão ‘o homem interior’ é uma metáfora conveniente, mas que induz em erro”⁶⁸.

É também a educação moralizadora do refreamento dos impulsos, a substituição do *princípio do prazer* pelo *princípio da realidade*, que a menina Sofia parece intuir das histórias moralizadoras como a contada por seu professor. E embora Sofia aos nove anos se rebele com a imposição de seu próprio código de valores na sua composição através do cultivo do prazer e do ócio, sabemos que mais tarde a educação civilizadora acabará por

⁶⁶ É difícil não associarmos a tarefa de Sofia com a tarefa da prostituta Hermínia em *O lobo da estepe* que busca também despertar Harry para a vida.

⁶⁷ Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, vol. 1; p. 238.

⁶⁸ *Ibid*, *ibidem*; p. 246-247.

vencer sufocando-a com sua rigidez: “*Só que naquela época eu estava começando a ‘tirar a moral das histórias’, o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez*”(LE, 16). É assim que quatro anos mais tarde, quando recebe a notícia da morte de seu professor, já encontraremos uma Sofia muito mais ‘civilizada’:

“Foi pena o professor não ter chegado a ver aquilo em que quatro anos depois inesperadamente eu me tornaria: aos treze anos, de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha, ele me teria visto como um cromo de Natal à varanda de um sobrado. Mas, em vez dele, passara embaixo um ex-amiguinho meu, gritara alto o meu nome, sem perceber que eu já não era mais um moleque e sim uma jovem digna cujo nome não pode mais ser berrado pelas calçadas de uma cidade. ‘Que é?’, indaguei do intruso com a maior frieza. Recebi então como resposta gritada a notícia de que o professor morrera naquela madrugada. E branca, de olhos muito abertos, eu olhara a rua vertiginosa a meus pés. Minha compostura quebrada como a de uma boneca partida” (LE, 15).

Sofia já adulta traz o lobo atado a sua coleira. Mas essa não é uma solução definitiva e essa inquietude civilizatória entre viver os impulsos ou organizar-se em uma forma única, entre viver o múltiplo e o uno, entre o desejo de viver os fluxos ou o desejo de produzir uma essência, é uma questão ontológica retomada em todos os textos clariceanos sendo um de seus temas fundamentais como já pudemos analisar em trabalho anterior⁶⁹. O desejo de essência sempre retorna nos textos clariceanos através do desejo de captar uma palavra última que possa finalmente nomear o desejo, ou encontrar no corpo um pequeno núcleo imutável para produzir finalmente uma identidade segura para o seu narrador. Mas a linguagem nunca oferece um signo definitivo para nomear o desejo e o desejo de uma essência se contrapõe ao mesmo tempo ao desejo de “*ir vivendo o que for sendo*”, sem impor uma forma definitiva, ou mesmo um desejo de “*desarticulação*”, ou de “*despersonalização*”, ou ainda de tornar-se “*caleidoscópica*”. O narrador não vive uma identidade, mas vive um constante jogo de metamorfoses sem fim que estão solapando e esgarçando a noção de ‘eu’. Mas não será esse exatamente o lugar privilegiado de um escritor ou de um poeta?

⁶⁹ Cf. Dinis, Nilson F. *A arte da fuga em Clarice Lispector: aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Campinas: UNICAMP, 1998.

Na visão do escritor Elias Canetti, um poeta é justamente um guardião das metamorfoses, aquele que ainda possui o dom de exercitar metamorfoses em uma sociedade que, ao buscar a meta suprema da produção através da individualização e da especialização, sufoca a vivência do múltiplo como aquilo que nunca está eficazmente a serviço de sua meta. É só pelo dom de metamorfosear-se no outro é que o poeta pode ainda manter aberto em nosso mundo um espaço de comunicabilidade entre os homens:

“Esta seria, creio, a verdadeira tarefa dos poetas. Graças a um dom que foi universal e hoje está condenado à atrofia, e que precisariam por todos os meios preservar para si, os poetas deveriam manter abertas as vias de acesso entre os homens. Deveriam ser capazes de se transformar em qualquer um, mesmo no mais ínfimo, no mais ingênuo, no mais impotente. Seu desejo íntimo pela experiência dos outros não poderia jamais se permitir ser determinado por aqueles objetivos que regem nossa via normal, oficial, por assim dizer: teria de ser absolutamente livre de toda pretensão de sucesso ou prestígio, ser uma paixão por si, a paixão justamente pela metamorfose”⁷⁰.

‘Metamorfoses’ segundo Canetti, ou ‘encarnação involuntária’ como nos diz Clarice Lispector na crônica homônima publicada no *Jornal do Brasil* do dia 4 de julho de 1970. O verdadeiro ofício de um escritor sempre é deixar-se tomar por esse arrebatamento caótico que são as metamorfoses, esse constante exercício de abrir-se para os seres mais distintos e compreendê-los através de sua própria pele.:

“Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo” (DM, 316).

Mas uma metamorfose, como nos alerta o próprio Canetti, não pode ser confundida simplesmente como um estado de empatia. Metamorfose é um estado caótico que exige muito mais do escritor e que, como nos aponta o narrador clariceano, corre sempre o risco de um não retorno a si mesmo. Talvez para entendermos esse exercício

⁷⁰ Canetti, Elias. *A consciência das palavras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; p. 282.

possamos recorrer também ao conceito de *devenir* do filósofo Gilles Deleuze para o qual: “*Escrever é torna-se mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa*”⁷¹. Escrever para Deleuze é esse constante exercício de torna-se outro, de *devenir outro*. *Devenir* é estabelecer sempre uma linha de aproximação com aquilo com o qual queremos *devenir*, mas é ao mesmo tempo uma dupla captura onde cada uma das formas que são aproximadas são arrastadas para além de sua essência de modo que se estabelece uma zona de indistinção entre as duas partes. *Devenir* é sempre pactuar com linhas de fuga que não cansam de desfazer as essências em proveito de uma matéria mais intensiva onde se movimentam os *afectos*.

*“É que *devenir* não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convêm ao *devenir*, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. *Devenir* é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas com as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornar-mos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o *devenir* é o processo do desejo*”⁷².

Assim *devenir* é algo que nos comunica não só com outro espaço humano, como também no além e no aquém do humano. “*Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas que se localizam aquém e além de minha história humana*” (AV, 26). Ao escrever um escritor pode também tornar-se rato, tornar-se inseto, tornar-se lobo, tornar-se vegetal, tornar-se invisível. O escritor é aquele que está sempre à escuta de um chamado que o arrasta persistentemente para além de si mesmo. Não são esses mesmos chamados que encontramos nas constantes séries animais que percorrem o texto clariceano?

“Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado” (AV, 57).

“Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasmizam. Eles são o tempo que não se conta” (AV, 53).

⁷¹ Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977; p. 54.

⁷² Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997, vol. 4; p. 64.

"Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquilo. Sai de lá toda ofuscada por dentro, o 'x' inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror" (AV, 85).

"Quero que me perdoem eu ser tão cheia de sensualidade que é um grito animal dentro de mim, um gosto de voz aguda de lobo desejando a presa, eu! eu que aspiro à grande desordem dos desejos vis e as trevas que me possuem no orgasmo apocalíptico de meu existir" (SV, 136).

"A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura" (PSGH, 56-7).

"E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite. No meio de seu sofrimento, agora atingido em pleno, somente um mínimo de consciência impedia que ela fosse se reunir aos sapos junto da janela. Um mínimo de consciência dentro de seu pesadelo acordado impedia que aquilo que nela era escuridão fosse se reunir à orgia dos sapos. Esse esforço que semi-acordada ela fez para não ser um animal, pois as orelhas deste nós já as temos e a cara inocente também a temos. Um mínimo de consciência impedia-lhe que, tão favorecida enfim pela umidade nascente, ela seguisse o desígnio do que havia de lamento e uivo dentro de uma pessoa. E que a escuridão do campo prometia, tentadora, abençoar" (ME, 181).

É também essa constante disposição em colocar-se nos caminhos de uma *despersonalização*⁷³, ou seja, de uma espécie de desconstrução do próprio corpo do autor ou do narrador clariceano na produção de sua escrita, que encontraremos nos textos de Clarice Lispector para a infância. É aqui que duplamente o narrador torna-se *criança* e torna-se também *bicho*⁷⁴. No universo clariceano, *'tornar-se criança'* é procurar escrever com os sentidos *"alertas e puros"* rompendo com a domesticação do olhar que civilizou o adulto. Escrever com os sentidos libertos do utilitarismo para que se possa

⁷³ *"Mas agora, através de meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização" (PSGH, 169).*

⁷⁴ Para Benedito Nunes: *"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". Benedito Nunes. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995; p. 132. É no exercício dessa liberdade incondicionada que acreditamos que também se insira a presença da infância nos textos da autora. Por não ter ainda adestrados os instrumentos da racionalidade que se impõem no processo civilizatório, a infância é o reino da espontaneidade e da liberdade de uma experimentação vital e direta do mundo. Portanto uma visão descomprometida com os limites e preconceitos do olhar adulto e seus mecanismos de defesa que o impedem sempre de atingir a realidade de uma forma imediata e autêntica.*

olhar e experimentar o mundo de forma sempre nova e inusitada. Mas ser artista não é simplesmente *ser criança*, do contrário não teríamos artistas adultos. A experiência artística clariceana exige muito mais, exige não um '*ser criança*' - mas um '*tornar-se criança*'. Mesmo porque a principal tarefa do artista é esse eterno dom de metamorfosear-se no outro, tornar-se uma verdadeira paixão pelas metamorfoses.

É o que aparece, por exemplo, na crônica "Um ser livre", publicada pela autora no *Jornal do Brasil* em 24 de março de 1973. Uma criança que apenas tivesse conservado os sentidos alertas e puros, com os quais veio ao mundo ao nascer, jamais seria um verdadeiro artista porque segundo autora: "*arte não é pureza, é purificação. Arte não é liberdade, é libertação*" (DM, 496). Clarice cita como principal exemplo as relações entre um desenho de criança e o trabalho de um pintor como Picasso : uma criança pode até pintar como Picasso, mas o que produz não é necessariamente arte porque é preciso que o artista se '*torne criança*' e não que ele '*seja uma criança*': "*E é por isso que se as crianças pintam como Picasso; talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-inocente*" (DM, 497). A arte é um processo e só nasce na medida em que o artista se encontra inserido em um mundo convencional e utilitário, nascendo então da sua insatisfação com esse mundo a "*necessidade da arte*": "*a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior*".

Sobre essa influência da criança nos textos e no estilo de Clarice Lispector, podemos recorrer mesmo a indícios biográficos da autora. Como mãe de dois filhos: Pedro e Paulo, Clarice Lispector registrou muitos dos diálogos que teve diretamente com eles quando crianças. Alguns desses diálogos foram reproduzidos em textos esparsos da autora, como por exemplo algumas das crônicas que escreveu para o *Jornal do Brasil*, ou na coletânea de fragmentos intitulada *Fundo de Gaveta*, também publicada com o título de *Para não Esquecer*. Esses diálogos vêm muitas vezes povoados de non-senses, de paradoxos, de um estranhamento em nossa linguagem habitual e muitas vezes vêm também acompanhados de uma prematura compreensão intuitiva de muitos dos temas que estarão presentes na literatura adulta de Clarice Lispector.

"*_Sabe, eu tinha vontade, mamãe, de experimentar às vezes ficar doido. _ Mas pra quê? (...)_ Pra se libertar, assim eu ficava livre...*" (PNE, 76).

Desde o momento em que passou a escrever textos para crianças, Clarice estabelece também um diálogo não mais apenas com seus filhos, mas com seus pequenos leitores que lhe escrevem comentando suas histórias. Mas a partir de 1974, Clarice Lispector entra também em contato com a produção de uma pequena menina de 10 anos, Andréa Azulay, filha do seu psicanalista Jacob David Azulay, que tentava dar seus primeiros passos no exercício da escrita brincando de escrever⁷⁵. As duas iniciam uma troca de correspondências e de frases nas quais conversam algumas vezes sobre o processo da escrita. Assim, podemos talvez dizer que ocorra entre as duas uma troca mútua onde não só Andréa aprende com a Clarice escritora, como também Clarice aprende com a infância de Andréa na sua busca de uma forma pura e livre para lidar com a vida e com a linguagem, de “*tornar-se inocente*” para construir também ludicamente sua arte. Andréa Azulay também aparecerá na dedicatória do terceiro livro de Clarice para crianças: *A vida íntima de Laura*.

Se ‘*tornar-se criança*’ é a forma que permite ao narrador clariceano afastar-se da hegemonia do olhar adulto, ‘*tornar-se bicho*’ é também um dispositivo que permite afastar-se da hegemonia do mundo racional do humano, é tentar aproximar-se da vida de uma forma mais direta e instintiva. Expondo seu corpo aos diversos fluxos que habitam o mundo dos bichos e das crianças, o narrador, antes humano e adulto, parece também querer nos falar de um lugar que rompe com o mundo do racional e mesmo do pragmático pois como ele nos diz mesmo em seus textos para adultos: “*quero escrever movimento puro*”. Assim a literatura infantil de Clarice Lispector não quer dar lições de moral ou mesmo socializar a criança, ela parece querer propor-lhe uma nova aventura : a experimentação de um novo mundo que pode ser constantemente recriado pela imaginação.

Como a própria autora nos diz, na única entrevista televisiva que deu para a TV Cultura, a idéia de escrever um conto infantil começa quando a mesma estava em Nova York e seu filho lhe pede uma história. Ela interrompe o livro que estava escrevendo, *A maçã no escuro*, e escreve em inglês *O mistério do Coelho Pensante*, que depois a pedido de um editor foi traduzido para o português e publicado em 1967. Mais tarde Clarice

⁷⁵ Cf. Ferreira, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999; p. 264 s.

ainda publica para o público infantil: *A Mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e os textos póstumos: *Quase de verdade* e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*.

Como destaca a análise de Vilma Arêas sobre esses textos, o verdadeiro motivo destas publicações pode muito bem ter sido apenas as dificuldades financeiras que Clarice vivia nessa época ⁷⁶. Assim falar de uma literatura especificadamente infantil talvez não seja apropriado para uma escritora transgressora como Clarice, escritora que já dissera provocativamente mesmo em um de seus textos para adultos: “*Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais*” (AV, 17). Ainda segundo Arêas, é justamente por seu não enquadramento no gênero do que entendemos por literatura infantil é que os textos de Clarice acabam produzindo sua própria singularidade. Francisco Aurélio Ribeiro também destaca o valor estético desses textos que se colocam em sua visão à altura dos outros da autora para adultos :

“Apesar de não ser muito extensa, suas quatro obras para as crianças possuem o mesmo valor estético que seus outros vinte e um livros não escritos, especialmente, para elas. Se, com o passar do tempo, sua obra para adultos amadureceu características já apresentadas em seu livro de estréia - Perto do Coração Selvagem, publicado em 1944 -, o mesmo não aconteceu tão nitidamente com seus livros para crianças, talvez porque o período de tempo em que passou a escrever para essas fosse bem menor, indo de 1967, ano da publicação de O mistério do Coelho Pensante, até o de sua morte, 1977, portanto, apenas dez anos”⁷⁷.

A originalidade dos textos infantis de Clarice Lispector está em sua provocação ao leitor infantil enredando-lhe em enigmas que contribuem na elaboração de novos caminhos para o conhecimento. Ao renunciar ao ponto de vista hegemônico e onisciente do narrador adulto e ao mostrar todas as suas hesitações e fragilidades, seus textos renunciam ao aspecto normativo tão presente na produção deste gênero de literatura para crianças. É o que parece ocorrer, por exemplo, em *O Mistério do Coelho*

⁷⁶ Arêas, Vilma. “Children’s corner”. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, dezembro/fevereiro 1997-98, n. 36; p. 145-153.

⁷⁷ Ribeiro, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar, 1993; p. 117.

Pensante. A história é bastante simples e nela temos um coelho branco chamado Joãozinho que só pensava mexendo bem depressa o nariz.

“O jeito de pensar as idéias dele era mexendo bem depressa o nariz. Tanto franzia e desfranzia o nariz que o nariz vivia cor-de-rosa. Quem olhasse podia achar que pensava sem parar. Não é verdade. Só o nariz dele é que era rápido, a cabeça não. E para conseguir cheirar uma só idéia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz” (MCP).

Pensando ou franzindo o nariz, ele consegue achar um meio de fugir das grades da sua casinhola quando lhe faltava comida. Porém aos poucos o coelho aprende também a gostar de fugir por fugir. *“E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto”*. O problema proposto pelo livro é tentar entender não o *porquê*, mas *como* o coelho fugia. E é este problema que a narradora procura dividir com o seu leitor já que também não tem a solução definitiva:

*“Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou para sair de lá.
Mas aí é que está o mistério: não sei!
E as crianças também não sabiam. Pois como eu lhe disse, o tampo (da porta da casinhola) era de ferro pesado. Pelas grades? Lembre-se de que Joãozinho era um gordo e as grades eram apertadas”* (MCP) .

A grande marca do texto é o uso extremo da oralidade por ser um texto dirigido inicialmente ao seu filho Paulo. Mas, já na nota inicial do livro, a autora destaca a participação de todos aqueles que serão responsáveis pela leitura de seu texto para as outras crianças:

“Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela” (MCP).

Essa função dialógica do texto na busca de um contato maior com o leitor também será a marca predominante de seus outros textos para a infância e que será logo

incorporada em sua literatura para adultos ⁷⁸. Provocado diretamente pelo narrador, o leitor infantil se vê então preso em um mundo de signos estranhos a decifrar. Nasce aqui a possibilidade do pensamento. Ao contrário dos outros contos tradicionais, onde o final da história busca a solução do problema levantado no decorrer do enredo, aqui o mistério persiste e a narradora convida o próprio leitor a pensar como o coelho Joãozinho, ou seja, torna-se também um coelho (um exercício de metamorfose?) franzindo o nariz bem depressa para tentar descobrir a solução do mistério.

“Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. 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).

Forçada a pensar a criança se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais. Tal literatura passa a exercer um papel bastante importante para a criança que em seus primeiros anos escolares está sendo moldada para os valores dominantes da razão, da ordem e do pensamento lógico, levando o leitor a resgatar o seu espaço lúdico e buscar novas possibilidades de pensamento. Assim, percebemos, mesmo nos contos infantis de Clarice Lispector, um processo de experimentação do pensamento

⁷⁸ No caso de *O Mistério do Coelho Pensante*, esse contato com o leitor é explorado ao máximo como a própria autora nos relata em “Uma experiência ao vivo”: “Antes de ter submetido meu livro de história infantil ao editor João Rui Medeiros, da José Álvaro Editora, fiz um teste com um criança de cinco anos, outra de sete, outra de dez e a quarta de 12 anos, todas reunidas num só grupo. A leitura foi feita por um amigo meu que lê bem. Minha história sobre um coelho pensante tocou as quatro idades de modo diverso, e a leitura era freqüentemente interrompida por sugestões e perguntas. A menina de cinco anos, que era mais linda que o coelho, interessou-se estritamente pelo mistério da fuga do animal. Interrompeu o leitor para dizer-lhe em segredo ao ouvido que o coelho tinha patas tão fortes que levantava sozinho o tampo de ferro de sua casinhola e o recolocava no lugar. Passou depois dias desenhando coelhos, e um deles saiu tão bom que foi pendurado no quadro-negro, e de honra, da escola. O menino de sete anos andava na época com problemas, tanto que a mãe recebia recados da professora da escola de que ele andava revoltado. Logo no início da história, interrompeu com desdém: ‘Esse coelho é de papel e usa óculos’. Ora, ele é que estava ultimamente usando óculos, e também identificando a falsidade de sua situação com a idéia de um coelho meramente de papel. O menino de dez anos ouviu com a maior atenção e deu várias soluções, todas viáveis e inteligentes, para a fuga do coelho. O menino de 12 anos nada falou: era o filho da empregada e não ousava manifestar-se. Seus olhos porém brilhavam e de vez em quando ele trocava sorrisos com o menino de dez anos. Para mim valeu por uma noite de autógrafos mais real que as reais: a comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que eu escrevera a história e entrei completamente no jogo. O que também aconteceu com outros adultos presentes. As noites de autógrafos deviam ser assim” (DM, 327).

que, questionando as formas tradicionais do que é considerado ‘*pensar*’, acaba por nos levar a buscarmos com a autora um novo caminho para o exercício do pensamento.

Podemos mesmo relacioná-los com outros textos não escritos especificadamente para a infância. Em um dos textos presentes em *A Descoberta do Mundo* observamos um título bastante sugestivo: *Brincar de Pensar*. O exercício do pensamento torna-se um jogo lúdico ao qual a autora convida seu leitor, *hobby* ao alcance de todos, tendo ainda a “*vantagem de ser por excelência transportável*”. Longe de ser exercício da razão, da lógica, pensar é um dos modos de se divertir : “*Não fossem os caminhos de emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir*” (DM, 15). E é brincando de pensar que a autora nos relata um dos seus contatos lúdicos com a escrita .

“Uma vez por exemplo - no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora - eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de ... E foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do animus brincandi, em matéria de pensar - como hobby. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto tive que deixar para ver depois - outro sinal de estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser : não se perde por esperar, não se perde por não entender” (DM, 16).

Para participar do *animus brincandi*, é então necessário recusar-se a ser sério, brincar ludicamente com os conceitos e sobretudo recusar-se a entender, principalmente o entendimento lógico e racional do mundo adulto, pois como a mesma autora nos diz em *Água Viva* : “*Viver ultrapassa todo entendimento*”.

Brincar de pensar torna-se para a autora um dos passos para o exercício da escrita. É também um jogo com o tempo, pois para pensar é necessário também saber esperar. Esperar que o acontecimento se efetue. Pensar não é apenas um ato voluntário, mas um acontecimento que arrebatava o ser pensante. Acontecimento este que arrebatava os personagens dos contos clariceanos quando estes são confrontados com algo que lhes conduz a um estado de estranheza ou de inquietude. Inquietude que, mesmo no livro de contos *Laços de Família*, pode vir do encontro com um cego mascando chicletes, com a beleza misteriosa de uma rosa, com “*a menor mulher do mundo*” em um noticiário de

jornal ou com a força animal do búfalo em um jardim zoológico. Acontecimento inesperado que não tem nome e que assalta de súbito o personagem desestabilizando-o : *“Estar ocupada - e de repente parar por ter sido tomada por uma súbita desocupação desanuviadora e beata, como se uma luz de milagre tivesse entrado na sala: como se chama o que se sentiu?”* (DM, 16).

Se pensar é um acontecimento incontrollável, exige também certa prudência do ser pensante. Pensar sempre nos leva ao encontro de uma matéria imprevisível, caótica, um estado sempre diferente que nos arrasta para longe de nossos territórios já conhecidos e previsíveis. *“Brinca-se e pode-se sair de coração pesado”*. Ainda segundo a autora : *“Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco”* (DM. 16).

Mas o objetivo do texto clariceano é mais um vez a busca de um novo espaço de liberdade, é tentar fugir como o coelho do aprisionamento de uma forma. Livrar-se dos medos, dos receios, livrar-se da *“terceira perna”*. Deslocar o corpo, inverter sensações, experimentar sempre mais, metamorfosear-se em coelho, produzir, por exemplo, um nariz pensante. Brincar ludicamente com o mundo, com as palavras, com o corpo e com o próprio pensamento.

Já no conto infantil: *A mulher que matou os peixes*, publicado em 1968, podemos observar uma construção semelhante. A marca da oralidade também aparece nas primeiras linhas do texto onde o narrador já tenta estabelecer uma ligação direta com seu leitor: *“Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! que não tenho coragem de matar uma coisa viva. Até deixo de matar uma barata ou outra”*. Porém a estória do crime é apenas um pretexto para prender o leitor e é adiada ao máximo no decorrer do enredo. *“Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo o que aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês que vão ler esta história triste me perdoarão ou não”*.

Antes de confessar seu crime, a narradora passa ao que parece ser o objetivo principal do livro, essa mulher quase-bicho ⁷⁹ descreve toda uma incursão pelo mundo

⁷⁹ *“Hoje fui entrevistada por quatro meninas de 11 anos com fotografias & perguntas & perguntas & perguntas, por causa da estória da mulher que matou os peixes. E se era verdade que eu gostava de bichos. E disse é claro. Também sou bicho”*. Entrevista ao MIS- RJ. In: Nunes, Benedito (org.). *A*

dos bichos que teve durante toda sua vida na tentativa de provar sua inocência no caso da morte dos peixinhos e só então pedir perdão a seus leitores. A narradora no intuito de aproximar ainda mais de seu leitor se desnuda ao se identificar pelo próprio nome da autora: *“Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir”*. Já instalada confortavelmente na primeira pessoa, Clarice vai nos contando a história de alguns dos seus bichos como : Lisette, uma macaquinha doente; os pintinhos que dera aos seus filhos de presente; Dilermando, o cachorro comprado por ela em Nápoles; Jack, o cachorro que teve em Washington; os gatos que teve na infância e até mesmo a história de ratos, baratas e largatixas que são os *“bichos naturais”* : *“aqueles que a gente não convidou nem comprou”*.

Leitores adultos e familiarizados com os temas pueris da literatura infantil podem se sentir constrangidos com a presença de algumas cenas de violência que aparecem ao longo do texto. Entre elas, como conta a narradora, *“uma história tão terrível que até parece filme de mocinho e bandidos”* : a estória da morte violenta dos cachorros Bruno e Max que, de uma amizade solidária, passam ao ódio mais feroz. Bruno e Max eram tão amigos que *“um chamava o outro, convidando para almoçar e botavam os dois focinhos no mesmo prato de comida”*. Mas em uma de suas visitas a Bruno, Max resolve fazer umas *“festinhas”* em Roberto, dono de Bruno, e este, pensando que Max iria atacar seu dono, corre em sua defesa atacando ferozmente seu amigo. Bruno sai da luta gravemente ferido e tempos depois, já recuperado, resolve vingar-se de Max. E desta vez ele estava com tanta raiva, *“tanta raiva que sua força aumentou e ficou diabólica”* resultando no assassinato de Max. Mas o mundo dos cachorros também tem suas próprias leis o que culmina na execução de Bruno morrendo esfaqueado pelos cachorros da vizinhança:

“Os cachorros então de repente atacaram de uma só vez Bruno, fazendo eles mesmos justiça, porque, como eu disse, no mundo dos cães eles próprios se encarregam de ser juiz e polícia. Eram cinco cachorrões contra Bruno. Bruno ainda tentou se defender mas não tinha força contra eles.

E aconteceu o que era de se esperar: o pior. Os cinco cachorros castigaram Bruno até ele morrer.

Paixão segundo GH - ed. crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe.ssiècle; Brasília, DF: CNPq, 1988; p. 298.

É assim que Bruno Barberini de Monteverdi morreu para todo o sempre”(MMP).

Além da morte violenta de Bruno e Max, o texto tematiza outras mortes como a morte dos peixinhos vermelhos que serve de pretexto à estória, a morte de ratos e baratas, a morte por doença da macaquinha Lisete e também a ameaça de morte sofrida por Jack de um vizinho incomodado com seus latidos. Mas a história de Bruno e Max se destaca das outras por ser também “*uma história de grande amor*”: “*Bruno amava tanto Roberto que não permitia nenhum outro cachorro fazer carinho no dono ou atacá-lo. Também era grande o amor fraterno que ligava Bruno a Max. Mas o primeiro amor era para Roberto*”.

Ao final da estória a narradora finalmente confessa seu crime: seu filho fora viajar por um mês deixando ao seus cuidados dois peixinhos vermelhos, mas a narradora, ocupada também em escrever “*histórias para gente grande*”, esqueceu de alimentá-los por três dias e, como peixe é “*tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar*”, acabaram morrendo de fome⁸⁰. Portanto o crime da narradora, como o crime do cachorro Bruno, é também um crime por amor, amor incondicional à sua produção literária que acaba, por esquecimento, lhe afastando dos seus afazeres domésticos. No final do conto a estória do crime finalmente é elucidada, porém restará ao leitor mais um problema: perdoar ou não o crime: “*Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?*”. Perdão que não tarda a vir nas cartas de seus leitores, conforme nos relata a crônica de Clarice no *Jornal do Brasil* em 21 de novembro de 1970:

“Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil A mulher que matou os peixes. E a missivista responde a uma frase do livro: ‘Não é culpada

⁸⁰ Segundo uma das biografias de Clarice, feita por Nádia Battela Gotlib, tanto *O Mistério do Coelho Pensante* como *A mulher que matou os peixes* teriam sido motivados por fatos reais. No primeiro, após o filho Paulo pedir-lhe que escrevesse uma estória, a autora lembrou-se de um casal de coelhos que tinha no fundo de sua casa e que em uma manhã conseguiram fugir sem que ninguém soubesse explicar como tinha acontecido. No segundo, foi a vez do filho mais velho, Pedro, deixando com Clarice ao viajar os tais peixinhos vermelhos que acabaram morrendo pois Clarice estava por demais concentrada nas histórias que estava escrevendo que esqueceu de alimentá-los. Gotlib, Nádia Batella. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995; p. 286, 383.

não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada’.

A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, que mora na Rua Maria Balbina Fortes, 87, Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem... dez anos de idade.

Inês me conta sobre os bichos que já teve ou tem. (...) De cada bicho, Inês, além do nome, me conta um acontecimento, seu modo de ser, o que comiam, onde dormiam. Comprei um cartão-postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos bancos. E agradeço-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas” (DM, 347).

Em *A Vida Íntima de Laura*, publicado em 1974, o título, que cria a expectativa de um texto psicológico, traz mais uma grande surpresa: Laura é apenas uma galinha “*simpática*” e “*bem burrinha*”, mas é também a campeã de seu quintal e da vizinhança em matéria de botar ovos. Embora não haja uma identificação explícita da autora como nos textos anteriores, mais uma vez ela dirige-se diretamente ao seu leitor:

“Vou logo explicando o que quer dizer ‘vida íntima’. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa.

Pois vou contar a vida íntima de Laura.

Agora adivinhe quem é Laura.

Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites.

Viu como é difícil?

Pois Laura é uma galinha.

E uma galinha muito da simples” (VIL).

Ironicamente, mesmo sendo “*burrinha*”, Laura, com seus “*pensamentozinhos*” e “*sentimentozinhos*”, recorre a várias artimanhas que lhe permitem escapar da panela. Para escapar da morte a galinha usa da mesma sensibilidade do narrador ao metamorfosear-se no outro. Laura (podemos dizer: assim como a sua narradora) também “*gostava muito de viver*”, sendo reconhecida apenas por ser a mais limpa e a mais bem penteada de seu galinheiro. Resolve então meter o bico na lama se lambuzando toda o que a salva imediatamente da morte quando a confundem com Zeferina: “*prima de quarto grau de Laura*”.

Talvez Laura e Zeferina sejam também primas de Pedrina e Petronilha, personagens do conto “Uma História de tanto amor”, publicado em *A legião estrangeira*. Pedrina e Petronilha têm o mesmo destino de Zeferina ao serem devoradas em um banquete totêmico regado ao molho pardo. No entanto, como nos diz uma das personagens desse conto ‘para adultos’: “*Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós*” (LE, 149). Mas Laura, por ser também “*uma galinha para frente*”, pode escapar do destino trágico de suas primas por contar inclusive com a proteção sobrenatural de Xext, um dos habitantes de Júpiter que intervêm na narrativa para conhecer Laura e conceder um de seus desejos:

*“-Peça alguma coisa de mim que eu faço acontecer, falou Xext.
-Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!
- Mas você nunca vai ser comida e ninguém vai matar você. Porque eu não deixo. E agora vou embora, minha mãe está me esperando. Ela se chama Xesta”*(VIL).

De todos os habitantes da Terra, Laura é a escolhida de Xext por não ser “*quadrada*”. Portanto, bem diferente da perspicaz descrição dos humanos feita por Laura: “*-Ah, cacarejou Laura, os humanos são muitos complicados por dentro. Eles até sentem obrigados a mentir, imagine só*”. Humanos “*complicados*” e “*mentirosos*”, a mesma “*gente grande*” e “*chata*” descrita pela narradora em *A mulher que matou os peixes*. Sempre os adultos para os quais, às vezes, a narradora também é obrigada a mentir: “*Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de criança. Criança nunca é chata*”.

Através do pacto de verdade que estabelece com seu leitor o narrador tenta distanciar do olhar hegemônico humano e adulto criando um estado de cumplicidade! É assim que aos poucos aproveita-se também para perversamente desnudar todas as armadilhas do pensamento lógico-racional do adulto, ao mesmo tempo envenenando o leitor com seu mundo de incertezas:

“Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha Ele simplesmente não fazia galinha

no mundo. Deus gosta de você senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei” (VIL) ⁸¹.

Tanto Ribeiro⁸², como Arêas⁸³, destacam a superioridade estética de *A vida íntima de Laura* comparado aos outros contos infantis de Clarice Lispector. Podemos mesmo entender essa preferência se levarmos em conta o cuidado que a própria Clarice pretendia ter ao elaborá-lo:

“E como pretendo escrever uma história infantil chamada A vida de Laura - é o nome de uma galinha - precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristeza e surpresas. Não vê que até já estou mais mansa?” (DM, 400).

Sobre os contos infantis de Clarice Lispector é também importante destacar que, na medida em que eles se dirigem ao leitor no seu *instante-já*, momento em que o leitor abre o livro, eles se afastam do modelo de conto infantil com o seu tradicional ‘*era uma vez*’ que remetia o leitor a um tempo e a um espaço distanciado fundamentando a omnisciência de seu narrador. Clarice já se dizia incapaz de tal construção por já saber que seus textos não se enquadravam nas estórias convencionais com seus enredos lineares povoados de “*fatos necessários a uma história*”. No entanto narra uma de suas frustradas tentativas ao almejar escrever uma estória do tipo “*era uma vez*”, mas para adultos. Talvez seja mais uma forma da autora provocativamente criticar a distância que separa e demarca os gêneros impondo ao escritor formas diferentes de se dirigir às crianças e aos adultos:

⁸¹ Nesse sentido o texto de Clarice para as crianças guarda ressonâncias com seus textos para adultos onde o narrador já tentava desconstruir o pensamento lógico-racional: “*Quem mal porém tem eu me afastar da lógica?*” (AV, 17). Também Scorsi atenta para esse aspecto da desconstrução do pensamento-lógico racional do narrador em *A vida íntima de Laura*: “*Aqui, o narrador cai prisioneiro da sua própria armadilha criada pelo seu raciocínio lógico-dedutivo. No momento em que se depara com a repulsa ontológica que tem por ratos, suas certezas a respeito do amor e a bondade de Deus caem por terra e o paradoxo do mundo sobressai. Desse modo, o narrador vai-se definindo perante nossos olhos, não como um edifício de saber absoluto, mas alguém frágil. Humaniza-se perante o leitor*” . Scorsi, Rosalia de Angelo. *A criança e o fascínio do mundo: um diálogo com Clarice Lispector*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995; p. 97. Dissertação de Mestrado em Educação.

⁸² Ribeiro, *op. cit.*; p. 77. Ribeiro chegou mesmo a realiza uma pesquisa empírica com 100 crianças das quais a maioria (54) aponta *A vida íntima de Laura* como livro preferido. *Ibid, ibidem*; p. 108.

“Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia escrever uma história que começasse assim: ‘era uma vez...’. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com ‘era uma vez’; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal do Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.

Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu.

E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: ‘Era uma vez um pássaro, meu Deus’” (PNE, 34-5).

Dos livros infantis que escreveu, a única exceção poderia estar presente em *Quase de verdade*, publicado postumamente em 1978, portanto um ano após a morte da escritora. O pretexto para a estória são as aventuras de Ulisses, o cachorro de Clarice, que assume desde o início a posição de narrador. Mas ironicamente o estilo do ‘era uma vez’ é quebrado pelo próprio narrador, Ulisses, ao se apresentar como sendo o cachorro de Clarice, ao mesmo tempo desnudando mais uma vez o autor do texto: a própria Clarice, *guardiã das metamorfoses*, e portanto a única conhecedora da linguagem dos animais que poderá ser escolhida como a tradutora da estória latida de Ulisses para os seus leitores:

“Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela - que entende o significado dos meus latidos - escreve o que eu lhe conto ” (QV).

Porém essas primeiras linhas, ao invés de produzirem o efeito de distanciamento em um mundo longínquo como o ‘era uma vez’ clássico, produzem um contato direto entre narrador e leitor no presente e ao mesmo tempo lhe convida novamente a um

⁸³ Arêas, *op. cit.*; p. 150s .

mundo de surpresas e expectativas. A estória são as observações latidas de Ulisses após ter feito uma viagem ao quintal de Onofre e Oníria: os proprietários de uma grande quintal com galos, galinhas e uma figueira “*que não se sabe por que nunca dera frutos*”.

Em um dia de domingo, “*sem nenhum programa, sem nenhum divertimento, era um dia de nada*”, a figueira, invejosa da fertilidade das galinhas do quintal, resolve por vingança apropriar-se dos seus ovos para “*enriquecer à custa dos outros*”, contando para isso com os feitiços de Oxélia, uma nuvem preta que era uma bruxa má. Graças ao feitiço de Oxélia as folhas da figueira brilhavam mesmo durante a noite e as galinhas pensando que ainda era dia punham ovos sem parar. Mas com a intervenção de Ovídio e Oníria⁸⁴, que “*eram como o rei e a rainha do galinheiro*”, as aves fazem uma rebelião contra a “*figueira ditadora*”⁸⁵ conseguindo reverter o feitiço de Oxélia. Após uma boa noite de sono, da qual “*estavam precisados depois de tantas noite de insônia*”, resolvem fazer uma festança para comemorar sua libertação. E aqui, lembrando um pouco o estilo de algumas das lendas indígenas presentes em *Como nasceram as estrelas*, que procuram explicar de modo sempre fantástico ou mítico a origem das coisas, o narrador aproveita também para explicar como as aves perderam seus dentes ao tentar morder os pirulitos que Ovídio e Odisséia compraram para a festa:

“Acontece, porém, que elas não sabiam que pirulito é para ser chupado ou lambido e começaram a mordê-lo: crack, crack, crack com os dentes. O que aconteceu? aconteceu que os dentes se quebraram todos. É por isso que as aves não têm dentes. Pelo menos é isso que eu penso” (QV).

Já sem os dentes as aves visitam outras terras na busca de uma comida nova que não precisasse ser mastigada. E mais uma vez entra no texto a intervenção mágica da bruxa Oxalá que, ao contrário de Oxélia, era “*uma bruxa muito da boa*”. Guiando os

⁸⁴ Com exceção de Ulisses e da própria Clarice, todos os personagens do conto têm seus nomes começados com O : na explicação do narrador, o o sempre vinha do ovo e o resto era sempre por conta ou por malandragem mesmo deles.

⁸⁵ Arêas chama a atenção para o fato do livro ter sido escrito nos anos 70, portanto em “anos ditatoriais”. Arêas, *op. cit.* ; p. 149. E mesmo Ribeiro atenta para o fato do texto ser também uma crítica ao regime capitalista no qual “*tirar a felicidade do outro é exigir dele toda a produção de que for capaz, em benefício próprio e à custa da destruição do outro*”. Ribeiro, *op. cit.*; p. 82. Ao se apropriar dos ovos produzidos pelas galinhas fazendo-as trabalhar sem parar a figueira tenta dali também extrair sua parcela de “mais valia”.

bichos pela mata, Oxélia lhes apresenta um pé de jabuticaba e as aves se deliciaram ao pisar nas suas frutas maduras e redondas com um barulho gostoso: *plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti*. Mas ao deliciar a fruta se defrontam com mais um problema: deve-se ou não engolir o caroço? Até pensaram em pedir novamente a ajuda de Oxalá mas acharam que já tinham pedido muito e resolveram se virar sozinhos. Como nos outros textos de Clarice, mais uma vez resta ao leitor um problema, resolver o enigma de uma sentença quase que hamletiana: “*Engole-se ou não se engole o caroço?*”.

“Eu, que sou cachorro, não sei o que responder às aves.

-Engole-se ou não se engole o caroço?

Você, criança, pergunte isso à gente grande.

Enquanto isso, eu digo:

-Au, au, au!

E Clarice entende que eu quero dizer:

-Até logo, criança! Engole-se ou não se engole o caroço?

Eis a questão” (QV) .

Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras é o texto publicado postumamente pelos herdeiros da autora em 1987. Porém foi escrito em 1977, apenas para atender uma encomenda visando integrar um calendário patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela, com coletânea de doze estórias, uma para cada mês do ano. Embora de um valor estético menor se comparado aos seus outros textos⁸⁶, reúne algumas das lendas indígenas brasileiras; também alguns personagens do folclore brasileiro como Negrinho do Pastoreio, o Saci, o Curupira, a Iara; um dos conhecidos contos sobre Pedro Malazarte e a estória do mês de dezembro sobre o nascimento do Menino Jesus. Mas, para o interesse deste nosso trabalho, podemos encontrar aqui também alguns dos pequenos *exercícios de metamorfoses* que já encontramos nos outros textos da autora.

⁸⁶ Arêas chega mesmo a ressaltar o excesso de chichês que compõem algumas dessas estórias como a estória do mês de dezembro: “Uma lenda verdadeira” variante de “Na Manjedoura”, já publicada antes em 1964 em *A legião estrangeira*, e “Hoje nasce um menino” publicada no *Jornal do Brasil* em 1971: “*Sem ser nada de especial, o primeiro, escrito sem injunções, é de superioridade indiscutível, adaptando-se as variantes às necessidades da hora e piorando pouco a pouco com os exageros, enfiada de adjetivos, etc., culminando o texto de Como nascem as estrelas por substituir, não se sabe bem por que, a ‘pequena família judia’ pela ‘família humilde’, enquanto ‘espouca no ar como champanhe o borbulhante Ano Novo’. Francamente!*”. Arêas, *op. cit.*; p. 147.

Assim aparecem as lendas indígenas que, na tradição de alguns dos contos etiológicos⁸⁷ folcloristas, tentam aqui explicar a origem dos bichos e outros entes da natureza.

É o que acontece, por exemplo, com a estória homônima que dá nome ao livro e que abre o mês de janeiro: “Como nasceram as estrelas”. Em uma aldeia indígena as mulheres encarregadas do preparo da comida, ao notarem a falta de milho em seus cestos, resolvem levar seus curumins para procurar milho na floresta. Esses, ao encontrarem o milho, voltam para a taba e se empanturram de bolo de milho, mas para escapar das suas mães, que reclamariam por eles comerem tanto, pedem ajuda aos colibris para amarrar um grande cipó no topo do céu. Quando as índias voltam da floresta vêem seus filhos subindo pelo ar e resolvem ir atrás, mas por descuido, acabam cortando o cipó logo abaixo deles. Assim as mães despencaram do céu e caíram no chão transformando-se em onças. E quanto aos curumins: *“como já não podiam voltar para a terra ficaram no céu até hoje, transformados em gordas estrelas brilhantes”*.

Outras estórias de origens aparecem também na lenda do mês de março: “O pássaro da sorte”, sobre o índio bonito que metamorfoseia-se no pássaro uirapuru; na lenda do mês de junho: “Festa na floresta”, sobre os bichos que perdem a fala ao serem castigados por Arapuã-Tupana; e também na lenda do mês de novembro: “Como apareceram os bichos”, estória passada na tribo dos Maués onde um índio furioso e ciumento, por causa de sua noiva namorada, acaba brigando com toda a taba desencadeando um jogo de metamorfoses que dá origem a toda uma legião de bichos:

“Sem falar que deu uma boa surra na noiva, além de lhe puxar o nariz bem puxadinho. E não é que a bela índia transformou-se em tamanduá-bandeira? O índio, que era seu parceiro na dança, também teve o nariz puxado, transformando-se em anta com o focinho comprido. Um índio, que era muito feio, virou morcego e saiu voando. Uma velha tagarela virou mutum. Também outros viraram periquito, saracura, cobras e lagartas. Sabem como nasceu o jacaré? Nasceu de um índio que abriu a boca cheia de dentes. Os convidados, em vez de gente, eram um macaco preguiça, a onça, o urubu, o macuco, e nem sei mais quem. Sem falar que uma índia tornou-se capivara, outra gafanhoto, outros

⁸⁷ “A expressão ‘Conto Etiológico’ é técnica entre os folcloristas; quer dizer que o conto foi sugerido e inventado para explicar e dar razão de ser de um aspecto, propriedade, caráter ou qualquer ente natural. Assim há contos para explicar o pescoço longo da girafa, o porquê da cauda dos macacos, etc.”. Cascudo, C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1962; p. 323, apud Ribeiro; op. cit.; p. 92-3.

sapos, borboletas e grilos. Uma velha que estava ralando guaraná, quando viu a coisa ficar feia, fugiu com a cuia e pedra de ralar e o guaraná. Mas não houve apelação: a cuia lascou-se e virou casco de jabuti, enquanto o guaraná passou a ser o seu coração. E esta é a origem dos bichos do mar e da terra, acreditem ou não” (CNE).

Mas imagens de animais já são uma tradição na literatura infanto-juvenil presente desde as fábulas e os contos de fadas. Depositária do olhar do outro, dos mitos e crenças do mundo adulto, a infância sempre foi vista como um espaço a ser modelado, educado, disciplinado. Portanto a tradição literária infantil nasce do desejo de educar essa mesma infância com o caráter pedagógico-moralista de seus textos comprometidos com a manutenção da ordem social. É assim que os bichos apareceram nos contos infantis como formas antropomórficas de simbolizar as vivências e a interioridade frágil das crianças, vistas através do olhar adulto, e preparar o processo de disciplinarização para sua inserção no mundo civilizado adulto e humano.

“Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa - há que respeitar-lhe a natureza - eu é que me animalizo” já dizia o narrador clariceano em *Água Viva*. Também podemos dizer com a autora que conhecemos muitos ‘eles’ e ‘elas’ na literatura infantil que antropomorfizam os bichos no intuito de produzir uma literatura com fins disciplinadores. Essa também foi uma das tendências da literatura infantil brasileira dos anos 40 e 50, conforme as análises de Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *Literatura Infantil Brasileira*⁸⁸, na qual a preocupação com a qualidade estética dos textos passa a ceder lugar a uma preocupação moralista-educativa. Bichos ou bonecos animados aparecem então nos contos infantis brasileiros como projeção dos conteúdos infantis e a serviço da pedagogia adulta que, desta forma, impõe sua visão de mundo à infância resultando em um processo que as autoras chamam de *“infantilização da criança”*, ou seja, a *“projeção de uma imagem ideal da criança, pautada pelas expectativas do adulto, que a reduziu à condição pueril e à indigência afetiva e*

⁸⁸ Lajolo, Marisa & Zilberman, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias & histórias*. São Paulo: Ática, 1985; p. 111 ss.

intelectual”⁸⁹. Um dos exemplos citado pelas autoras é o conhecido livro *Cachorrinho Samba*, de Maria José Dupré:

“Entre um ponto e outro, o cãozinho passa por maus momentos: desobedece às ordens humanas, sai de casa e acaba se perdendo. Sua luta que preenche a maior parte do livro, é por voltar, o que, enfim, consegue.

O texto exemplifica as duas características da ficção que recorre a animais como assunto e personagem:

a) o cão simboliza a criança; mais que isso: dá vazão a uma imagem de infância que a considera uma faixa etária e desprotegida, necessitando amparo permanente e cuidados suplementares. Postula a incompetência da criança para cuidar de si mesma e justifica a intervenção constante do adulto na vida dela;

*b) o texto assume uma postura, já que aproveita a ocasião para transmitir ensinamentos morais e inculcar atitudes, pregando principalmente a obediência”*⁹⁰.

Ao sair de casa e se perder, o Cachorrinho Samba recebe a punição por sua desobediência ao mundo adulto e humano. Certamente o Cachorrinho Samba não tem nenhuma correspondência com Ulisses, o cachorro de Clarice, que aparece como narrador em *Quase de Verdade*. Ulisses se orgulha da liberdade que lhe permite fazer exatamente o que quer, além de não receber nenhuma punição por suas aventuras no quintal de Onofre e Oníria ou por suas traquinagens na casa de Clarice: *“Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice”*. E mesmo em *A Mulher que matou os peixes*, ao tentar descrever Jack, o cachorro americano que teve quando morou em Washington, Clarice já faz referência bastante clara à liberdade animal que tanto a fascina comparando-a ao mesmo tempo com a liberdade restrita do humano: *“Ele tinha uma vida muito animada porque ele gostava de tudo o que fazia, igual a mim porque eu faço várias coisas na vida e gosto do que eu faço. Muitas coisas eu faço sem gostar, só por dever”*.

O mesmo conflito parece estar nas preocupações que perpassam o mundo da criança em idade escolar que entra em contato com os textos de Clarice Lispector, já que a mesma está sendo socializada para a internalização das regras do mundo adulto com a

⁸⁹ *Ibid, ibidem*; p. 116.

⁹⁰ *Ibid, ibidem*; p. 112.

perda do prazer lúdico e sua inserção em um sistema no qual muitas vezes terá que fazer o que não gosta. No entanto pensamos que a grande contribuição dos textos de Clarice Lispector está mesmo na escuta que dá ao mundo dos afetos, da imaginação, da criatividade, enfim do desejo da criança. *“Se vocês gostam de escrever ou desenhar ou dançar ou cantar, façam porque é ótimo, enquanto a gente brinca assim, não se sente mais sozinha, e fica de coração quente”* (MMP). Clarice parece nos dizer que além, muito além dos processos exatos da matemática e das regras corretas da boa gramática, existe o mundo dos afetos, que rompe com o mundo frio das palavras, tentando atingir diretamente o *“coração quente”* do leitor.

É tendo em vista o processo de *“infantilização”* da literatura infantil brasileira na análise de Lajolo e Zilberman que Rosalia Scorsi, em sua leitura dos contos infantis clariceanos, propõe que os textos de Clarice Lispector buscam justamente *desinfantilar* a criança :

“Desinfantilar, em Clarice, é a busca do núcleo da infância, do modo de ser-criança, o que consegue com o mergulho estético no universo da infância e a conseqüente entrega de uma literatura, da qual emana uma imagem humanizada de criança e da infância e , por isso, não passível de uma total apropriação racionalista”⁹¹.

Para exemplificar a nova proposta dos textos clariceanos, contrária ao um olhar verticalizado do adulto sobre a infância, Scorsi utiliza a imagem do adulto que flexiona os joelhos para olhar horizontalmente nos olhos da criança, o que resulta em uma literatura que utiliza uma linguagem simples, mas, ao mesmo tempo, não a linguagem trivial e infantilizada de grande parte das produções literárias voltadas para a infância. Portanto uma produção literária que se distingue da linguagem *edulcorada* da literatura infantil já denunciada ironicamente pelo poeta Carlos Drummond de Andrade:

“Há uma tristeza cômica no espetáculo desses cavalheiros amáveis e dessas senhoras não menos gentis, que, em visita a amigos, se detêm a conversar com as crianças de colo, estas inocentes e sérias, dizendo-lhes toda a sorte de frases em linguagem infantil, que vem a ser a mesma linguagem de gente grande, apenas

⁹¹ Scorsi, *op. cit.*; p. 11.

deformada no final das palavras e edulcorada na pronúncia... Essas pessoas fazem oralmente, e sem o saber, literatura infantil”⁹².

Mas a crítica contundente do poeta à idéia de uma ‘literatura infantil’⁹³, não impediu que sua percepção sensível soubesse ao mesmo tempo diferenciar e apreciar a publicação do primeiro texto de Clarice para crianças, ao resenhar para o *Jornal Correio da Manhã*, *O Mistério do Coelho Pensante* :

“E diziam aqui na minha rua que Clarice Lispector é escritora difícil, custa-se a penetrar nos seus romances e contos por excesso de sutileza, de confusa dramaticidade interior. Aconselho - aconselho, não, intimo - quem assim julga, a conviver com o coelho pensante, através deste texto - oraldelicioso, que só um fabulista de primeiro time era capaz de compor: tudo entra pelos olhos, pelo coração e pela consciência da gente. Não há uma palavra em falso. Medida. Graça. Profundidade, sob a leve alegoria”⁹⁴.

Mesmo Lajolo e Zilberman já destacavam a inovação trazida por Clarice Lispector na literatura infantil de seu tempo, desmascarando todas as inseguranças e as hesitações do narrador que, desta forma, atenua a assimetria entre o mundo da criança e o mundo do adulto⁹⁵. Portanto Clarice torna-se uma inovadora por incorporar mesmo na literatura infantil os dilemas e a fragmentaridade do narrador tão explorados na literatura adulta de vanguarda.

Assim a literatura de Clarice Lispector talvez colabore em dois âmbitos. Primeiro que sua produção para crianças, ao se distanciar dos preconceitos de uma visão autoritária e preconcebida do adulto sobre a infância, torna-se uma espécie de cartografia do mundo afetivo espontâneo e vital da criança, ou seja, através da literatura de Clarice conhecemos um pouco mais da dinâmica do mundo da criança. Longe do absolutismo da

⁹² Andrade, Carlos Drummond de. *Literatura Infantil*. In: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1944; p. 221.

⁹³ “Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também a parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado, - porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? Vêm-me à lembrança as miniaturas de árvores, com que se diverte o sadismo botânico dos japoneses; não são organismos naturais e plenos; são anões vegetais. A redução do homem, que a literatura infantil implica, dá produtos semelhantes”. *Ibid, ibidem*; p. 220-21.

⁹⁴ Andrade, Carlos Drummond de. “Coelho Pensante”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 10/nov/1967, n. 22.884, ano LXVII; p. 6.

⁹⁵ Lajolo & Zilberman, *op. cit*; p. 154-5.

visão lógica adulta a infância torna-se aqui lugar de celebração da Vida. O segundo âmbito talvez atinja diretamente o *coração quente* do leitor. Na literatura infantil de Clarice Lispector, o leitor é incorporado à trama e é a ele que a autora se dirige de forma direta em seus livros solicitando sua presença para adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas, convidando-o sempre para uma nova *descoberta do mundo*, no qual ele possa aguçar sua criatividade experimentando o mundo sempre de inúmeras maneiras.

Como vimos, bichos também estão presente na maioria dos textos da autora, seja nos textos dirigidos a crianças, seja nos textos dirigidos aos adultos. Uma legião dos mais diferentes bichos: coelhos, gatos, peixes, búfalos, panteras, cachorros, cavalos e galinhas. São formas de Clarice sair de Clarice. Escrever em Clarice é sempre viver a multiplicidade de outros que a mediocridade de uma única vida não comporta.

Clarice Lispector, esta escritora menina, nos faz então acreditar em um novo mundo perpassado de novas potencialidades ontogenéticas, novas possibilidades existenciais, resgatando o prazer lúdico na nossa forma de entrar em contato com o mundo. Clarice, essa mulher-menina, ao se aproximar do mundo dos bichos e das crianças torna-se múltipla, um cenário com os mais diversos e ricos seres que ecoam através de sua arte. Um exercício transbordante de uma vida que, através da arte, supera a angústia da unidade ou de uma duplicidade da essência humana na celebração de uma polaridade múltipla que transborda os limites do seu tempo, da linguagem, do pensamento e do próprio corpo do narrador e do leitor.

Mais uma vez, travessuras de uma escritora-menina. Escritora que, mesmo em seus textos para adultos, um dia já dissera ser caleidoscópica :

“Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (AV, 38).

*“Boa notícia para uma criança
Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo
está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não
nos abandona”*

Para não esquecer, p. 146.

*“Bandeira ao vento
- Fiz hoje na escola uma composição do Dia da Bandeira
tão bonita, mas tão bonita....pois até usei palavras que eu
não sei bem o que querem dizer”*

Para não esquecer, p. 58.

Um Sopro no Escuro ou Saída Discreta pela Porta dos Fundos

“Sempre fui uma tímida muito ousada (...) De 12 para 13 anos mudamo-nos do Recife para o Rio, a bordo de um navio inglês. Mas escolhia no cardápio ousadamente os nomes de comida mais complicados. E me via tendo de comer, por exemplo, feijão branco cozido na água e sal. Era o castigo de minha desenvoltura de tímida.

E quando eu era pequena em Recife meu encabulamento nunca me impediu de descer do sobrado, ir para a rua, e perguntar a moleques descalços: ‘Quer brincar comigo?’. Às vezes me desprezavam como menina.

Com sete anos eu mandava histórias e histórias para a seção infantil que saia às quintas-feiras num diário. Nunca foram aceitas. E eu, teimosa, continuava escrevendo.

Aos nove anos escrevi uma peça de teatro de três atos, que coube dentro de quatro folhas de um caderno. E como eu já falava de amor, escondi a peça atrás de uma estante e depois, com medo de que a achassem e me revelasse, infelizmente rasguei o texto. Digo infelizmente porque tenho curiosidade do que eu achava de amor aos nove precoces anos” (DM, 465-6).

Memórias de infância de uma escritora. Ficção? Realidade? Histórias quase de mentira e quase de verdade, como as histórias latidas do cachorro Ulisses em *Quase de verdade*: *“Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu”.*

Paixão pela ficção, paixão pelo mundo das palavras. Através desses textos vamos conhecendo também um pouco mais da infância da autora. Mas, mesmo quando recorre aos dados biográficos de sua própria infância, no Recife, Clarice já nos apresenta uma imagem transgressora da infância. Transgressões da menina que, já seduzida pela beleza das palavras, escolhe os cardápios mais inusitados, o mesmo critério que a fará escolher

os livros não pelos autores, mas pela beleza dos títulos, misturando romances para moças com romances de Dostoiévski. Transgressões da garota que, ao convidar meninos para brincar, rompe com o espaço social do permitido e não permitido à sua condição de mulher. Transgressões da mulher precoce de nove anos que já se inicia nos caminhos imprevisíveis do desejo escrevendo uma peça de três atos, uma escrita “*caótica, intensa*”⁹⁶, que acaba por destruir com medo de que se revelasse seu pequeno segredo de amor.

Seu objetivo já era brincar com o mundo das palavras. Uma fuga da realidade que lhe permita uma manipulação lúdica dos sentidos e da linguagem. Mesmo antes de aprender a ler e escrever já fabulava, contava histórias que não acabam nunca. Após aprender a ler e escrever devorava os livros. Pensava que os livros nasciam como os bichos, como as árvores, não sabia que tinham um autor, com a descoberta nasce um novo desejo: “*Eu também quero*”. Passa a enviar suas histórias para o *Diário de Pernambuco* que publicava uma seção de contos infantis. Mas seus pequenos contos nunca foram publicados. O motivo dessa recusa? Todos os textos publicados eram povoados de acontecimentos. E os dela? Já eram uma anotação de suas sensações: “*Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma estória. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também*” (PNE, 34).

Mas sua infância foi também um espaço da dor. A grande dor de sua infância : a dor do convívio diário com a doença de sua mãe e da impossibilidade de curá-la. Por superstição acreditava-se que o nascimento de uma criança poderia curar uma mulher de uma doença, seu nascimento é então planejado cuidadosamente com essa esperança.

“Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído

⁹⁶ “-*Você poderia nos dar uma idéia do que era a produção da adolescente Clarice Lispector? - Caótica, intensa e inteiramente fora da realidade, da vida*”. Entrevista de Clarice Lispector a Júlio Lerner na TV Cultura, fev. 1977.

na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe” (DM, 111).

Também a dor da pobreza. A pobreza, tão bem retratada no conto *Restos do Carnaval*, que não lhe permitia sequer ter uma fantasia para as festas de rua em Recife. E aqui interferia mais uma vez a doença da mãe: *“Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança”*(FC, 24). Frente à alegria das ruas a criança é mera espectadora junto a porta do sobrado onde morava, e de onde olhava *“ávida os outros se divertirem”*. Mas houve um carnaval inusitado. A mãe de uma amiga resolvera fantasiar a filha de rosa com folhas papel crepom cor-de-rosa, que pretendiam imitar as pétalas de uma flor. E, ao constatar que havia sobrado muito papel crepom, resolve fazer das sobras também uma fantasia de rosa para a pequena Clarice.

“Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma (...) Quanto ao fato da minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola”(FC, 25).

Mas a alegria prematura da criança com os preparativos para a festa é interrompida por mais um golpe impiedoso do destino:

“Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge - minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de rosa - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil -, fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava” (FC, 26).

Horas depois, quando tudo se acalma, já devidamente penteada e pintada, a pequena Clarice desce para as ruas. Dividida entre a *“fome de sentir êxtase”* e a culpa pelo estado grave da mãe, já não se sente mais uma rosa, fora desencantada, tornara-se

“um palhaço pensativo de lábios encarnados”. Terá que se contentar mais uma vez com as sobras do destino, com o sorriso do menino bonito que a fará sentir-se novamente encantada como uma rosa:

“Um menino de 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lis: 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, 27).

As sobras do destino também lhe estão reservadas no encontro com a colega do ginásio, Reveca, a menina gorda, baixa, ruiva, sádica e sardenta descrita em *Felicidade Clandestina*. Mas esta possui o que qualquer criança devoradora de livros gostaria de ter: um pai que era dono de uma livraria. Ciente do seu poder, Reveca ostenta a posse do tão desejado livro *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e sadicamente adia sempre o seu empréstimo para um dia seguinte que nunca se concretiza obrigando a pequena Clarice a diárias peregrinações até sua casa. “Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: eu continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia” (FC, 7). É salva deste sacrifício de humilhações e perseveranças pela própria mãe de Reveca que, ao descobrir horrorizada “a potência de perversidade” da filha, resolve finalmente emprestar-lhe o livro. Clarice pode então desfrutar mais uma vez de uma pequena alegria clandestina, mal sabendo que “mais tarde, no decorrer da vida, o drama do ‘dia seguinte’ com ela ia se repetir com meu coração batendo” (FC, 9).

Mas havia também as grandes alegrias, a grande alegria do encontro com o mar: “a mais ininteligível das existências não humanas”. Prazer que desfrutava sempre na companhia do pai nas suas viagens para Olinda. “Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, no Recife” (DM, 175). O ritual era feito ainda de madrugada e em jejum. De manhã, em alvoroço, era a primeira a despertar toda a família. No bonde, na viagem diária a caminho do mar, olhava já deslumbrada o sol

começando a clarear, as poucas pessoas na rua e alguns bichos que passavam pelo caminho.

“E não sei da infância alheia. Mas essa viagem diária me tornava uma criança completa de alegria. E me serviu como promessa de felicidade para o futuro. Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária”(DM, 175).

O encontro com o mar, um dos temas recorrentes nos seus textos, é então descrito como um dos raros momentos de felicidade e vitalidade, uma profusão de sensações de prazer que a escrita poderá tanger mas jamais alcançar:

“O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. O mar de Olinda era muito iodado e salgado. E eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas e trazia um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele”(DM, 176).

“Roubar torna tudo mais valioso”, já dizia a menina Joana em *Perto do Coração Selvagem*. A pequena Clarice também conhecerá em sua infância o gosto adocicado da transgressão ao roubar rosas nos jardins de Recife: *“Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então, é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas”* (FC, 60). Um de seus passatempos favoritos era percorrer as ruas de Recife com um amiguinha, brincando de decidir a quem pertenciam os belos palacetes das *“ruas dos ricos”*. E foi justamente em uma dessas brincadeiras de *“essa casa é minha”*, que elas pararam em frente a uma casa e deixaram-se seduzir pela beleza de uma rosa no jardim.

“Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la (...) No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha (...) Então não pude mais. O plano se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão (...) Enquanto isso, entreabri

lentamente o portão de grades um pouco enferrujadas, contando já com o leve rangido (...) E, pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo (...) O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha” (FC, 60-1).

O gosto pelo risco, o incontrolável desejo de transgressão vivido nessa primeira experiência, acaba fascinando e viciando a pequena Clarice que reitera o crime também através de outros objetos de seu desejo:

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

Também roubava pitangas (...) Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensangüentados. Colhia várias que ia comendo ali mesmo, umas até verdes demais, que eu jogava fora.

Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e pitangas tem 100 anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens” (FC, 62).

Uma infância que vive no limite do *princípio do prazer*, uma infância que ignora todas as leis que não sejam as leis do desejo. Como pudemos ver também em outros capítulos, atos de transgressão acompanham a maioria das personagens crianças na obra da autora. A infância busca sempre transgredir a pretensa lei natural das coisas e é o encontro com essa mesma infância que está presente no escritor quando produz sua arte. Como os olhos da criança, ele busca apreender o mundo ao seu redor com um sentimento de estupefação, de admiração, de estranhamento, de curiosidade insaciável. Ele se desvia do senso-comum, transgride as formas normatizadas da linguagem, assim como transgride as formas normatizadas do social, dissolvendo a ordem estabelecida do convencional e do habitual. O escritor, ao produzir sua arte, busca se aproximar dos pontos de vistas marginalizados pela imposição de um padrão homogeneizante de olhar e significar o mundo. E é aqui que entram a criança e a mulher como figuras aliadas na desconstrução dessa visão homogeneizante que, por força, acaba se colocando também como um visão pretensamente natural das coisas, impedindo a ascensão de novos pontos de vista.

Deste ponto de vista, tanto a mulher como a criança pertencem a um mesmo bloco, os dos saberes minorizados, e o contato com o feminino e o infantil servirão ao escritor para deslocar o ponto de vista de sua arte de um ponto de vista homogeneizante. Talvez isso explique na obra clariceana a presença predominante de tantas personagens femininas, mesmo quando a autora faz seus retratos da infância. Como dizia Joana, a primeira personagem criança e mulher na obra clariceana, “*a mulher era o mistério em si mesmo*”, “*havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de ‘tornar-se’*” (PCS, 132). Mas não poderíamos usar essas mesmas palavras para definir a infância? A infância em *Menino a bico de pena* é também uma essência que não pode ser alcançada, que não pode ser capturada pelo mundo das palavras. O menino vive um tempo sempre atual, um tempo que não pode ser demarcado pelo tempo cotidiano dos nossos relógios. Impossível decifrá-lo, impossível desenhá-lo, impossível inseri-lo na categoria da representatividade, pois “*até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive*” (FC, 142).

Assim falar da infância é como tentar pegar a maçã no escuro, ouvir o assóvio no vento escuro, sentir a veia no pulso, tentar fotografar o perfume. Como desenhar o menino? Como desenhar a infância? Como falar da infância sem interceptar seu vôo de pássaro livre? Como se aproximar de um objeto que vive fugindo? Falar do mistério do menino, talvez seja como falar também do mistério do espelho: “*O que é um espelho? Não existe a palavra espelho - só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos*” (PNE, 7)⁹⁷. O que é um menino? Não existe a palavra menino - só meninos, pois um único menino já é uma infinidade de meninos. Mesmo Gaston Bachelard, em sua *Poética do devaneio*, já ressalta que o fio de uma única infância está entrelaçado com o fio de muitas outras infâncias. O tempo da infância é um tempo das sensações livres e não dos acontecimentos datados. É só o olhar da memória adulta que domestica as muitas infâncias que fomos em um único fio narrativo:

⁹⁷ O texto “Espelhos” reaparece também em *Água Viva* (RJ: Francisco Alves, 1993; p. 82-84) com algumas modificações. Na nossa recriação do texto recorreremos livremente às duas versões.

“Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os seres em torno da unidade de nosso nome”⁹⁸.

Como capturar uma infância que são muitas infâncias? Como desenhar um menino que são muitos meninos? Como olhar a infância ao mesmo tempo nos desviando do nosso olhar de adulto civilizado e domesticado? Talvez parodiando novamente de forma livre o texto: “Espelhos”. Uma pequena licença poética para escrevermos com o texto clariceano. Mais uma vez, Clarice Lispector me ajudando:

Quem olha um menino conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, que consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - então percebeu o seu mistério. Para isso há de surpreendê-lo sozinho, brincando consigo mesmo, sem esquecer que o mais tênue movimento diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de nossa imagem, tão sensível é o menino na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da própria coisa.

Ao pintá-lo precisarei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha própria imagem, pois menino em que eu veja minha própria imagem não é um menino vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no seu mundo, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o menino propriamente dito.

E descobriu os enormes espaços que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de luz. Mas há também a sucessão de escuridões dentro dele - perceber isto é instante muito raro - e é preciso ficar de espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar esse instante - e nesse instante conseguir surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Depois, apenas com o preto e branco, recapturar sua luminosidade arco-irisada, alegre e trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturar também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu enigmático silêncio sem cor. É preciso também entender a violenta ausência de cor que pode ter um menino para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência vital do gosto na água.

Não, eu não descrevi o menino - eu fui ele. E as palavras são apenas elas mesmas, sem tom algum de discurso.

⁹⁸ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988; p. 93.

Seria essa a história de uma impossibilidade tocada mas não descrita? O que escrevo é apenas um ‘isto’. Não vai parar: continua.

Infância: espaço da transgressão, espaço da liberdade, espaço da inventividade, espaço das intensidades, espaço do sadismo, espaço da perversão, espaço da dor, espaço da alegria. São muitas as faces da infância que nos apresenta Clarice. Ao final de nossa trajetória talvez possamos fazer nossas as palavras da personagem Joana em *Perto do Coração Selvagem* ao referir-se à sua própria infância: “*Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue*” (PCS, 42).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Clarice Lispector e as respectivas abreviaturas utilizadas neste trabalho.

- AV- **Água Viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- BF- **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- CNE- **Como nasceram as estrelas - doze lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- CS- **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DM- **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- FC- **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- HE- **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- IR- **A imitação da rosa**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
- L - **O Lustre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LE- **A Legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.
- LF- **Laços de família**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- LP- **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MCP- **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1981).
- ME- **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.
- MMP- **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991
- OEN- **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- PCS- **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Circulo do Livro, 1980.
- PNE- **Para não esquecer**. São Paulo : Circulo do Livro, 1980.
- PSGH- **A Paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- QV- **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- SV- **Um sopro de vida: pulsações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- VCC- **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VIL- **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Bibliografia sobre Clarice Lispector

- ANDRADE, Carlos Drummond de . “Coelho Pensante”. In: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 10/nov/1967, n. 22.884, ano LXVII; p. 6.
- ARÊAS, Vilma. “Children’s corner”. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, dezembro/fevereiro 1997-98, n. 36; pp. 145-153.
- _____. **A terceira perna**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector”. In: SANTOS, Gilda et al. (org.). **Cleonice Clara em sua geração**. RJ: Editora UFRJ, 1995; pp. 664-670.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo : Duas Cidades, 1970.
- CIXOUS, Hélène. **L’heure de Clarice Lispector**. Paris: Ed. des femmes, 1989.
- CORDOVANI, Glória Maria. **Clarice Lispector. Esboço de uma bibliografia**. São Paulo: FFLCH-USP, 1991. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.
- DINIS, Nilson F. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina, PR: Editora UEL, 2000.
- _____. **A arte da fuga em Clarice Lispector: aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari**. Campinas, SP: UNICAMP, 1998. Dissertação de Mestrado em Filosofia.
- _____. “A busca da individuação no *Livro dos Prazeres*”. In: **Revista Entretexos Entresexos**. Revista do Grupo de Estudo Interdisciplinar em Sexualidade Humana. Campinas, SP: UNICAMP-FE-GEISH, n. 3, 1999; p. 33-43 .
- FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIDIN, Márcia Lígia Dias Roberto. **A estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector**. São Paulo : FFLCH, USP, 1989. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.
- HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. RJ, Niterói: EDUFF, 1997.
- KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada : o social em Clarice Lispector**. São Paulo : Pleiade, 1995.
- LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Brasília: Editora de Brasília - EBRASA, 1971.
- LISPECTOR, Clarice. **Objeto Gritante** (Primeira versão de Água Viva). Cópia datilografada. Arquivo Alexandre Eulálio, IEL-UNICAMP.
- MARTINS, Maria Teresinha. **O ser do narrador nos Romances de Clarice Lispector**. Goiânia: Cerne, 1988.
- MIRANDA, Ana. **Clarice Lispector : o tesouro da minha cidade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. **A fascinação do caleidoscópio** : uma leitura de Água Viva de Clarice Lispector. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1984. Dissertação de Mestrado em Letras.
- NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector “jornalista”**. São Paulo: USP, 1991. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.
- _____. **Páginas femininas de Clarice Lispector**. São Paulo: USP, 1997. Tese de doutorado em Literatura Brasileira.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- _____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo : Ática, 1995.
- _____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito (coord.). **A paixão segundo G. H.** Edição crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF : CNPq, 1988.
- RANZOLIN, Célia Regina. **Clarice Lispector cronista**: no Jornal do Brasil(1967-1973). Florianópolis, SC: UFSC, 1985. Dissertação de Mestrado em Letras - Literatura Brasileira.
- Remate des males**. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas, UNICAMP, n.o 9, 1989.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. **A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector**. Vitória : Nemar, 1993.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp, 1999.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo : ANNABLUMME, 1993.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice : a epifania da escrita”. In: Lispector, Clarice. **A Legião Estrangeira**. São Paulo : Ática, 1977.
- _____. “Laços de família e Legião Estrangeira”. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990.
- SCORSI, Rosalia de Angelo. **A criança e o fascínio do mundo**: um diálogo com Clarice Lispector. Campinas, SP: UNICAMP,1995. Dissertação de Mestrado em Educação.
- _____. **Escrita e Imagem d’ A Hora da Estrela**. Campinas, SP: UNICAMP, 1999. Tese de Doutorado em Educação.
- TREVISAN, Zizi. **A reta artística de Clarice Lispector**. São Paulo : Pannartz, 1987.
- Travessia**. Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis, SC , UFSC, n ° 14, 1987.
- VARIN, Claire. **Clarice Lispector, Rencontres Brésiliennes**. Laval: Éditions Trois, 1987.
- _____. **Langues de feu**. Essais sur Clarice Lispector. Laval: Éditions Trois, 1990.
- VASCONCELLOS, Eliane (org.). **Inventário do arquivo Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.
- WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.

Bibliografia Geral

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices.** São Paulo, Scipione, 1991.
- ABRAMOVICH, Fanny (org.). **O mito da infância feliz: antologia.** São Paulo: Summus, 1983.
- _____. **Ritos de passagem de nossa infância e adolescência: antologia.** São Paulo: Summus, 1985.
- _____. **O sadismo de nossa infância : antologia.** São Paulo: Summus, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Literatura Infantil". In: **Confissões de Minas.** Rio de Janeiro: Americ=Edit., 1944; p. 220-1.
- ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão: entrevistas.** São Paulo: Globo: Secretaria da Cultura, 1990.
- ARENDE, Hannah. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética : a teoria do romance.** São Paulo : ed. UNESP , 1988.
- BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo : Cultrix, 1989.
- _____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **O Rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre : L&PM Editores, 1989.
- _____. **A literatura e o mal.** Porto Alegre : L&PM Editores, 1989.
- BECCHI, Egle. **I bambini nella storia.** Roma-Bari: Editori Laterza, 1994.
- BECCHI, E. & JULIA, D. (org.). **Storia dell'infanzia .** 1. Dall'antichità al seicento. 2. Dal setecento a oggi. Roma-Bari: Editori Laterza, 1996.
- BENJAMIN, Walter.. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo : Brasiliense, 1993.
- _____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus, 1984.
- _____. **Rua de mão única.** Obras escolhidas volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso : ensaio sobre o significado do cômico.** Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira.** São Paulo : Ática, 1975.
- CADERMATORI, Lúcia. **O que é Literatura Infantil.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANETTI, Elias. **A consciência das palavras: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas. Alice no país do espelho.** São Paulo: Abril Cultural, 1972.

- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope** - uma leitura da escrita feminina da memória. MG, Belo Horizonte: UFMG, 1990. Tese de Doutorado em Letras - Literatura Comparada.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil** : história, teoria, análise (Das origens orientais ao Brasil de hoje). São Paulo : Quíron, 1981.
- DELEUZE, Gilles. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro : Imago, 1977.
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 1980.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1 e 2; 1996, v. 3; 1997, v. 4 e 5.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1977.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DONZELOT, Jacques. **A polícia das famílias**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, vol. 1 e 2.
- FRANZ, Marie-Louise. **A Sombra e o Mal nos contos de fadas**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** : a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo : Cortez Editora, 1997.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol. VIII.
- _____. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1989; vol VII.
- GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, INL, 1972.
- HEMMINGS, F. W. J. “El bestiario de Baudelaire”. In: **Revista de Occidente**. Madrid: Alianza Editorial, nov. 84, n.o 42; p. 151-165.
- HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Ed. Record, [1986?].
- JOBIM e SOUZA, Solange. **Infância e Linguagem**: Bakhtin, Vygotsky e Benjamim. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- _____. “O filme de Jafar Panahi - O Balão Branco”. In: GARCIA, Cláudia Amorin; CASTRO, Lúcia Rabello de; JOBIM E SOUZA, Solange (orgs.). **Infância, cinema e sociedade**. Rio de Janeiro: Ravil, 1997 ; pp. 11-7.
- KLEIN, Melanie. **Psicanálise da criança**. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**: uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985.

- LAJOLO, Marisa & Zilberman, Regina. **Literatura infantil brasileira** ; história & histórias. São Paulo: Ática, 1985.
- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo : Martins Fontes, 1991
- LAUTRÉAMONT, Comte de. Les Chants de Maldoror. In: **Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont**. Oeuvres Poétiques Complètes. Paris: Robert Laffont, 1980.
- MATO, Mauro. **Os bichos na fala da gente**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1978.
- MAUSE, Lloyd de. **Historia de la Infancia**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- MEIRELES, Cecília. **Problemas de literatura infantil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária** : introdução à problemática da literatura. São Paulo : Melhoramentos, 1967.
- MONTAIGNE, Michel de. Da educação das crianças. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MORENO, Montserrat. **Como se ensina a ser menina**: o sexismo na escola. São Paulo : Moderna; Campinas, SP : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PARKE, H. W. **Sibyls and sibylline prophecy in classical antiquity**. London and New York : Routledge, 1988.
- PATTO, Maria Helena Souza. **A produção do fracasso escolar**: histórias de submissão e rebeldia. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993.
- PEREC, Georges. **W ou a memória da infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PIAGET, Jean. **Seis estudos de Psicologia**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1985.
- PLATÃO. **Diálogos**: Mênon, Banquete, Fedro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- PRIORE, Mary del (org.). **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1991.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio**. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.
- SARRAUTE, Natalie. **Infância**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SÉGUR, Comtesse de . **Les Petites Filles modèles. Les Malheurs de Sophie**. France: Booking, 1995.
- TODOROV, Tzvetan.. **Poética da Prosa**. São Paulo: Edições 70, 1979.
- UHLE, Agueda Bernadete Bittencourt. **O exercício da docilidade** : estudo da formação profissional no SENAC. Campinas, SP: UNICAMP, 1982. Dissertação de Mestrado em Educação.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1985.