

ROSALIA DE ANGELO SCORSI

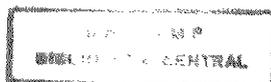
A CRIANÇA E O FASCÍNIO DO MUNDO

UM DIÁLOGO COM CLARICE LISPECTOR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

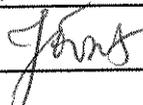
1995



ROSALIA DE ANGELO SCORSI

Este exemplar corresponde a redação
final da Dissertação defendida por
Rosalia de Angelo Scorsi e aprovada
pela Comissão Julgadora em _____

Data: 09/05/95

Assinatura: 

A CRIANÇA E O FASCÍNIO DO MUNDO
UM DIÁLOGO COM CLARICE LISPECTOR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1995

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação (Metodologia do Ensino) à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes.

Comissão Julgadora:

Johns

Belal

Kilianka teathra

R E S U M O

Este trabalho focaliza a criança pela via literária de Clarice Lispector. Sua própria natureza impôs a heterodoxia metodológica com que o mesmo foi construído.

O ponto de partida localiza um dado da História Literária Infantil que aponta o fato de a criança, genericamente falando, ser infantilizada pela literatura a ela dirigida.

A literatura de Clarice Lispector dirigida à criança chama atenção pelas singularidades que apresenta, o que concede licença a se afirmar como uma literatura que, ao contrário do traço dominante do conjunto das produções dirigidas às crianças, desinfantiliza a criança.

Desinfantilizar em Clarice é a busca do núcleo da infância, do modo de ser-criança, através do mergulho estético no universo da infância e a conseqüente entrega de uma produção de linguagem da qual emana uma imagem de criança humanizada, longe dos estereótipos e, portanto, longe também de uma total apropriação racionalista.

Não só a obra infantil da autora nos revela uma imagem desinfantilizada da infância. Na obra dita adulta, seis contos de Felicidade Clandestina permitem que se conviva com personagens crianças exemplares da visão de mundo da autora.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO.....	1
I- A CRIANÇA. A FAMÍLIA. A INFÂNCIA.....	23
II- A INFÂNCIA QUE CLARICE LISPECTOR CONTA	
1- Crianças Chatas.....	36
2- Seis Contos Seleccionados.....	44
2.1- A Voz Narrativa ou a Focalização.....	45
2.2- Espaço.....	51
2.3- Tempo.....	52
2.4- Personagem e Enredo.....	55
2.4.1- <u>Felicidade Clandestina</u>	56
2.4.2- <u>Restos de Carnaval</u>	59
2.4.3- <u>Cem Anos de Perdão</u>	61
2.4.4- <u>Os Desastres de Sofia</u>	63
2.4.5- <u>A Legião Estrangeira</u>	72
2.4.6- <u>Uma História de Tanto Amor</u>	76
III- "O MUNDO ERA TÃO RICO QUE APODRECIA" (Os livros infantis)	
1- Livro para Gente Grande e para Gente Pequena.....	81
1.1- Benjamim e o Narrador.....	83
1.2- O Pacto de Verdade.....	85
1.3- Inventar e Mentir.....	87
1.4- Singularidades do Narrador.....	90
2- "Vou te Dizer como é que o Mundo é Feito".....	98
2.1- O Lugar do Homem na Escala das Espécies.....	99
2.2- Os Bichos Naturais e os Bichos Convidados.....	102
BIBLIOGRAFIA.....	115
ANEXO- TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR.....	120

"(A verdade é sempre um contato interior inexplicável.

A verdade é irreconhecível.)

Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais:
passou o momento.

Pergunto: O que é? Resposta: Não é."

(A Hora da Estrela - Clarice Lispector)

I N T R O D U Ç Ã O

Uma parte difícil do trabalho foi enfrentar a dificuldade que seria encontrar uma escritura adequada, a melhor palavra, a melhor sintaxe que pudesse aproximar-se dos significados da literatura de Clarice Lispector - uma dança dos significantes - uma literatura que não é a plena literatura dos textos clássicos, aqueles que se afinam dentro das margens da cultura ou que habitam a dimensão da doxa. Ao contrário, a literatura de Clarice situa-se no espaço da paradoxa, que contrasta com o que Roland Barthes chama de plena literatura: " o texto está cheio de sentidos múltiplos, descontínuos e acumulados e, no entanto, polido pelo movimento "natural" de suas frases: é um texto-pleno.(...) todo texto clássico (legível) é implicitamente uma arte de Plena Literatura: literatura que é plena: como um armário onde os sentidos estão arrumados, empilhados, economizados (nesse texto nunca há nada perdido: o sentido recupera tudo)."¹

Os signos verbais usados para produzir um efeito encantatório, uma espécie de abracadabra provocante sobre o leitor. São palavras de Clarice sobre o processo de repetição em seus textos, um dos modos de dizer o indizível: "Poderia contar todos os fatos, mas do que sentira não poderia falar: há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los. Repetindo muito uma palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio enigmático corpo

¹ Barthes, Roland. S/Z-uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. RJ. Nova Fronteira. 1992. p. 218

duro. Espírito, espírito, espírito, espírito, espírito, espírito, espírito. Afinal que é espírito? é o que sinto dentro de não-mim?. Mais. É uma palavra morfológicamente faiscante e audaciosa, como os vôos de pássaros. Espírito: e levantou vôo."²

De antemão, já se sabe da frustração e do fracasso implícitos numa procura desse tipo, o que não impede que se procure. Sobretudo, devido à complexa temática explorada pela autora em sua prosa poética, em que, muitas vezes, a discursividade narrativa é bloqueada para dar lugar ao texto lírico. E a poesia, no dizer de Bachelard, não é literatura eloquente, mas literatura em profundidade³. A própria Clarice diz que sua literatura é a de quem "cose para dentro". Como o trabalho do arqueólogo, não no sentido de escavar cronologicamente o tempo, mas enquanto duração, fora das noções de passado, presente e futuro.

Alfredo Bosi, em História Concisa da Literatura Brasileira, coloca Clarice Lispector entre os escritores que praticaram um tipo de prosa chamada "intimista", suprapessoal. A respeito da escritura da autora, diz: "O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes de seu estilo de narrar (...). Há na gênese de seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura de seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama

² Borelli, Olga. Clarice Lispector-esboço para um possível retrato. 2ª ed. RJ. Nova Fronteira. 1981. p. 77

³ cf. A Poética do Espaço. Gaston Bachelard. S. P. Martins Fontes. 1998. p. 32

um novo equilíbrio. Que se fará pela recuperação do objeto. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera de sua própria e irreduzível realidade. O sujeito só "se salva" aceitando o objeto como tal; como a alma que para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico."⁴

Já Benedito Nunes, outro grande estudioso de Clarice, ao focalizar temas e situações na obra da autora, em O Mundo de Clarice Lispector, busca a compreensão de sua visão de mundo, traçando correspondências entre sua obra e a filosofia da existência. No capítulo IV: "A Existência Absurda" lê-se: "Nos personagens de Clarice Lispector o Eu ameaçado e contestado fica em suspenso, deixando-nos entrever a existência pura, contingente, irreduzível ao controle da vontade e ao entendimento. É essa existência absurda, ameaçadora e estranha, revelando-se nos indivíduos e a despeito deles, o único fundo permanente de encontro ao qual as figuras criadas pela romancista se destacam e de onde retiram a densidade humana que as caracteriza. (...) Associado à angústia ou à náusea, o sentimento da existência na obra de Clarice Lispector, que leva ao conhecimento imediato, intuitivo, por visão direta, da existência de cada ser - dos indivíduos, dos objetos, de todas as coisas - manifesta-se primeiramente, como intuição da própria existência individual, subjetiva. Os limites da subjetividade não são porém os limites da existência. (...) A

⁴ op. cit. p. 475/476

subjetividade é apenas um momento privilegiado dessa experiência que, na obra de Clarice Lispector, possui extensão universal e caráter cósmico. Isso quer dizer que a existência humana, individualmente considerada, torna-se, nessa obra, apenas um aspecto ou um modo determinado da existência total que se manifesta até nos mais humildes objetos. A existência universal, cósmica, nivela tudo quanto existe. Não há, no mundo de Clarice Lispector senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes: tudo existe por demais. Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas apresentam fisionomia dupla: a comum exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo."⁵

Clarice Lispector, uma escritora que desde a publicação de seu primeiro livro, Perto do Coração Selvagem, em 1943, uma jovem escritora, portanto, com 23 anos, provoca inquietação na crítica literária que a percebe como um talento especial. O crítico e historiador Antônio Cândido, na publicação desse primeiro romance, já reconhece no estilo da jovem escritora a grandeza daqueles que sabem explorar os limites e possibilidades da língua, escavando as camadas da linguagem para sempre melhor expressarem-se.⁶ Uma conquista rara, como se sabe. O narrador de A Hora da Estrela, percebendo uma "força maior" que o impele à escritura, indaga-se:

⁵ op. cit. p. 55/56

⁶ A esse respeito ver artigo de Antônio Cândido - "No Raiar de Clarice Lispector", em Vários Escritos-2ª ed. SP. Duas Cidades. 1977

"Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo."⁷

Por isso, um trabalho crítico de um texto que reflete a si mesmo, acaba por forçar também um texto que se auto-reflita. Razão pela qual este texto se permite uma liberdade de co-criação.

Nesse estágio angustiante do trabalho vem em socorro um trecho de Tzvetan Todorov, em Introdução à Literatura Fantástica. Sobre o trabalho do crítico, confirmando a já pressentida consciência dos limites, diz o autor: "A literatura, sabemos, existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não pode dizer. Por esta razão, a crítica (a melhor) tende sempre a se tornar ela mesma literatura. É apenas a partir desta diferença relativamente à linguagem corrente que a literatura pode se constituir e subsistir. A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição de literatura implica que não se possa falar dela."⁸ "Literatura é novidade que permanece novidade", dirá Pound ou "Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível."⁹

Uma reflexão assim nos alivia do peso inicial, embora corra o risco de resultar em prejuízo à noção de literatura ao conceituá-la

⁷ Lispector, Clarice. *A Hora da Estrela*. 11ª ed. RJ. Nova Fronteira. 1984

⁸ op. cit. p. 27

⁹ Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. SP. Cultrix. 1986

como atividade separada da linguagem comum, pois a literatura não se produz fora do cotidiano, mas entretecida nele. Por outro lado, dá-nos a certeza da única possibilidade: um trabalho aproximativo, cuja metodologia aponta necessariamente para o ir se construindo durante o percurso. Na perseguição de revelações que, o mais das vezes, abrem-se para outros enigmas. A busca do conhecimento, que é também a busca sem fim pela verdade, quando se faz pelas vias do estético, em que a realidade é alcançada mediante a experiência subjetiva, acaba por revelar a matéria verdade como algo extremamente fugidio e irisado. Por isso, esse trabalho não pode almejar passar a sensação de completude. É um trabalho inacabado, realizado, se tiver alcançado argumentar coerente e criativamente em torno das afirmações nele contidas.

Clarice Lispector projeta-se como escritora de literatura adulta, é verdade. Porém sua prosa-poético-literária não pára aí. Produz também quatro livros infantis, em sua fase já madura de produção, nos anos 60, os quais apresentam-se singularmente elaborados:

- * O Mistério do Coelho Pensante (1967)
- * A Mulher que Matou os Peixes (1968)
- * A Vida Íntima de Laura (1974)
- * Quase de Verdade (1978)

Clarice falece em 1977, a publicação de Quase de Verdade, portanto, é póstuma.

Da obra infantil, para as crônicas, para o conto, para o romance adulto, é claro, há saltos no aspecto do enfrentamento

lingüístico cada vez mais corajoso que cada gênero vai adquirindo. No entanto, o entrecruzamento desses gêneros deixam ver a presença do estilo e temas caros à autora. Em outras palavra, é como se se pudesse identificar " a visão de mundo" da autora, ditas até a exaustão, de diferentes modos, em cada um ou em todos os gêneros por ela explorados. Como se um fio contínuo ligasse todas as obras e gêneros. Vista em conjunto a obra toda, o que se percebe é a língua explorada até o limite suportável, atestando n possibilidades de se dizer o mesmo e a impossibilidade de se dizer tudo. Por isso, o intertexto dentro da própria obra fica, não só justificado, como revela esse aspecto de unicidade do conjunto da obra.

São as singularidades das histórias infantis que me chamaram atenção, cujo trabalho no terreno do conteúdo narrativo, dos procedimentos lingüísticos, da relação narrador-leitor, promovem o que chamo de uma desinfantilização do leitor-criança, acostumado que está esse leitor, genericamente falando, a ser infantilizado pela literatura dirigida a ele.

A literatura infantil, ao longo de sua recente história (oficialmente surge em fins do século XVII), é marcada pelo caráter pedagógico-moralista que acaba assumindo devido ao seu comprometimento com as instituições relacionadas com a consolidação de uma nova ordem social, na qual a classe burguesa ocupa papel central. Desse modo, a literatura dirigida à criança soma ao fato artístico a tarefa de formar/educar a criança, o que acaba definindo a maior parte dessas produções mais pela natureza de sua circulação.

A literatura infantil de Clarice Lispector está liberta desse aspecto utilitarista que contamina quase toda produção para criança, pois a gênese de seus contos infantis não tem como motivação primeira a circulação dos mesmos. A edição de seu primeiro conto infantil acontece quase casualmente, fato que está registrado na entrevista que a autora cede a Julio Lerner, pouco antes de falecer, na TV Cultura:

"Lerner: Como você explica a Clarice Lispector voltada para a literatura infantil?

Clarice: Começou com meu filho quando ele tinha seis anos de idade, seis anos ou cinco, me ordenando que escrevesse uma história para ele. E eu escrevi. Depois guardei e nunca mais liguei. Até que me pediram um livro infantil. Eu disse que não tinha. Eu tinha inteiramente esquecido daquilo. Era tão pouco literatura para mim, eu não queria usar isso para publicar. Era para o meu filho. Aí, lembrei: "Bom, tenho, sim". Então foi publicado. E foram três livros de literatura infantil e estou fazendo o quarto agora."¹

Uma das seções do capítulo 5, do Literatura Infantil Brasileira¹¹, intitula-se "A Infantilização da Criança" e designa uma tendência dominante dessa literatura, dos anos 40/50, que se refere à criação de personagens bichos ou bonecos animados, os quais, simbolizando as vivências infantis, pregam a conscientização de uma ética adulta preconizada aos pequenos. Na gênese da

¹ Revista Shalom. Ano 27. nº 296. Jun/jul/Ag./92. p. 67

¹¹ Lajolo, Marisa. Zilberman, Regina. Literatura Infantil Brasileira - história & histórias. 2ª ed. Ática. 1985

antropomorfização de personagens não humanas, como se sabe, estão a fábula e os contos de fadas.

Essa tendência literária explorada por vários autores, caracteriza-se principalmente "pela projeção de uma imagem ideal da criança, pautada pelas expectativas do adulto, que a reduziu à condição pueril e à indigência afetiva e intelectual. Disso resulta o reforço da dependência aos mais velhos, casualmente aqueles que geraram a imagem motivadora da identificação."¹²

Assim, é que personagens muito conhecidas, como o cachorrinho Samba, de Maria José Dupré; a borboleta Atíria, de Lúcia Machado de Almeida; João Bolinha, o boneco que vira gente, de Vicente Guimarães e tantos outros: peixe, pássaro, abelha..., não só bichos, crianças também, representam a fragilidade infantil, nos perigos que correm, quando afastam-se dos valores impostos pelos humanos e na recuperação da segurança, ao agir reconhecendo tais valores. Em nome dessa infantilização, dessa verticalidade na relação adulto-criança, muitas vezes, a literatura infantil cambaleia no aspecto artístico. Cecília Meireles já na década de 40 mostra-se sensível aos a priori que se incorporam na produção literária, quando o adjetivo infantil passa a ser agregado ao substantivo literatura, viabilizando uma "especialização literária visando particularmente os pequenos leitores".¹³ "Mais do que uma

¹² idem. p. 116

¹³ Meireles, Cecília. Problemas da Literatura Infantil. 9ªed. Rj. Nova Fronteira. 1984. p. 20

"literatura infantil" (continua a autora) existem "livros para crianças". Classificá-los dentro da Literatura Geral é tarefa extremamente árdua, pois muitos deles não possuem, na verdade, atributos literários, a não ser os de simplesmente estarem escritos. Mas o equívoco provém de que se a arte literária é feita de palavras, não basta juntar palavras para se realizar obra literária."¹⁴

Clarice Lispector produz para crianças nos anos 60/70 - um momento, no panorama geral da literatura infantil brasileira, marco de ruptura com os cânones pedagógico-moralistas do passado. São tempos inovadores no âmbito da produção infantil, passando a ser esse público, motivação para larga criação literária. São tempos de um mercado editorial promissor. São tempos de incentivo à leitura. Tempos de questionamento e balanço do papel e desempenho da literatura dirigida às crianças. Tempos de crítica ao papel do escritor. Aliás, os anos 60/70 marcam esse clima de crítica geral sobre o pensamento do homem ocidental. E a literatura infantil também passa por essa avaliação, com essa nova geração de escritores dos anos 70. No entanto, o aspecto utilitarista dessa literatura permanece, como dizem Marisa Lajolo e Regina Zilberman, revelando " a permanência da preocupação educativa, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e - acredite-se -

¹⁴ idem, p. 20/21

libertadores."¹⁵

Penso que coincidentemente Clarice produz para crianças nesse momento. Seguramente, se produzisse antes sua visão de infância seria a mesma. De qualquer forma, sua literatura para crianças, desinfantiliza essa criança. E quando utilizo a expressão contrária à "infantilização da criança", ou seja, desinfantilização, a fim de designar a posição da autora frente à criança e sua visão de infância, não me refiro a uma criação que postule uma postura de ataque à tendência anterior. Nesse sentido, desinfantilizar seria, tomando o partido da infância, representá-la agora, de alguma forma, como facção vencedora ou mais poderosa. Se assim fosse estaríamos, ainda, no plano dos estereótipos.

Desinfantilizar, 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.

Não só a obra especificamente infantil nos revela uma imagem desinfantilizada da infância. Na obra dita adulta também a infância é tematizada em vários momentos, sob a ótica de um narrador já adulto que conta e avalia, com as interferências que faz, as vivências infantis. Pensando que essa literatura que fala sobre a criança/infância pudesse ajudar a fixar melhor o universo infantil visto pela autora, selecionei seis contos contidos em Felicidade Clandestina: Felicidade Clandestina (conto que abre o livro e lhe

¹⁵ idem. p. 161

empresta o título); Restos de Carnaval; Cem Anos de Perdão; Os Desastres de Sofia; A Legião Estrangeira; Uma História de Tanto Amor.

Nesses contos que abordam a infância, sob a ótica de um narrador já adulto, o sentimento infantil é dito através do intelecto já amadurecido que se esforça para compreendê-lo, fato que ajuda a lançar luz na interioridade infantil. Uma reflexão de Clarice/narrador intitulada O uso do intelecto diz assim: "Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender a minha não-inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência. Só que depois o instrumento - o intelecto - por vício do jogo continua a ser usado - e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte.)"¹⁶ A criança como se verá é um ser, cujo instrumento intelecto ainda não se encontra em pleno vício.

Desse modo, a pesquisa pretende mostrar dois momentos, na abordagem da criança/infância: um primeiro, com os contos, que privilegia um falar sobre; um segundo, com as histórias infantis, que privilegia o falar com a criança.

Inclui este trabalho um estudo de abertura, que objetiva identificar o surgimento de um quadro histórico-social, no qual o sentimento em relação à criança vai-se refinando, delineando uma tendência de percepção da criança como um indivíduo com rosto e voz. Para tanto, foram utilizados os trabalhos de Jacques Donzelot

¹⁶ Lispector, Clarice. A Descoberta do Mundo. 2ª ed. RJ. Nova Fronteira, 1984

(A Polícia das Famílias); Hannah Arendt (Entre o Passado e o Futuro); Michelle Perrot ("Figuras e Papéis", em História da Vida Privada v.4) e Philippe Ariès (História Social da Criança e da Família). Tais trabalhos têm em comum o fato de captarem um processo de mudanças sociais, que no âmbito infantil culminam na valorização ou reconhecimento da criança. Se há um quadro sócio-histórico-cultural com tendência a individualizar a criança, reflexo do movimento geral de individualização do homem ocidental, a arte de Clarice independentemente de tais pressões pode revelar a humanidade própria da criança. Verificar essa tendência social significa ainda perceber a criança/infância, personagem passiva que recebe a ação desse sujeito social, que determina os papéis dos indivíduos. Clarice, ao contrário, mergulhando no ser-infantil, coloca a criança, não mais como personagem passiva, mas ativa de sua própria existência.

A arte em geral e, em nosso caso particular, a arte literária configura-se como a modalidade da produção humana capaz de, mesmo imersa nas amarras sócio-culturais, entregar à sociedade um produto menos servil às essas regras e valores.

Roland Barthes identifica todo e qualquer discurso emboscado sempre pelo poder. Palavras de Barthes: " por toda parte, vozes autorizadas, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância.(...) o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas

informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo de discurso do poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe."¹⁷ Mais adiante continua: "Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem - ou para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua."¹⁸ Há, no entanto, uma forma de o poder ser trapaceado no campo da linguagem - essa forma: a literatura: "Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem"¹⁹. Como o texto matagal, por onde Octavio Paz/Hanuman penetra: "Manchas: matagais: borrões. Rasuras. Preso entre as linhas, os liames das letras. Afogado pelos traços, os laços das vogais. Mordido, picado pelas tenazes, os ganchos das consoantes. Matagal de signos: negação dos signos. Gesticulação estúpida, grotesca cerimônia. Pletora consumindo-se em extinção: os signos devoram os signos. Matagal se converte em deserto, algaravia em silêncio: areais de letras. Alfabetos podres, escrituras queimadas, detritos verbais. Cinzas. Idiomas nascentes, larvas, fetos, abortos. Matagal: pululação homicida: ermo."²

Justamente, talvez, por essa "revolução permanente da

¹⁷ Barthes, Roland. Aula. 6ª ed. SP. Cultrix. 1992. p. 11

¹⁸ idem. p. 12

¹⁹ ibidem. p. 16

² Paz, Octavio. O Mono Gramático. RJ. Ed. Guanabara. 1988. p. 40

linguagem" surjam outros compromissos, por exemplo, com o *make it new* poundiano, no sentido moderno do compromisso da arte em estar à frente de seu tempo, do compromisso de não só atuar na transformação desse tempo, mas também na transformação da própria natureza da arte.²¹

Clarice teve bastante clareza quanto ao papel do escritor e da literatura. No relato que Olga Borelli (sua amiga) faz das conversas que teve com a escritora a esse respeito, afirma achar Clarice que a literatura "possui valores próprios que não necessitam, colocar-se a serviço de uma moral, uma política, ou uma filosofia."²² E usando palavras da autora, quanto ao escritor, "este não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, Mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca. Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens."²³

Nessa direção se conduz a arte de Clarice Lispector em geral, não só aquela dirigida à criança ou a que tematiza a infância. Pela natureza deste trabalho, como já foi dito, estaremos nos fixando nas duas últimas, pois conseguem capturar um núcleo de infância ou o que Bachelard chama de a "grande infância"²⁴, o que em

²¹ A esse respeito ver a Introdução: Tornar Novo em O Mundo Moderno - dez grandes escritores, de Malcolm Bradbury. SP. Cia das Letras. 1989

²² *idem*, p. 72

²³ *idem*, p. 72

²⁴ O tema da infância nos devaneios poéticos é tratado por Bachelard em Os Devaneios Poéticos, que terá menção mais detalhada adiante neste trabalho.

outras palavras quer dizer um mergulho estético no universo da infância, uma descida ao seu tamanho, coisa que o mundo moderno ensaia apreender e que a abordagem literária pela sua especificidade pode realizar.²⁵

Como alguém que flexiona os joelhos para encontrar a linha de seus olhos horizontalmente aos da criança, assim faz a literatura de Clarice dirigida à criança - uma linguagem simples sem se converter em trivial. Jesualdo, em A Literatura Infantil, traça bem os caracteres que distinguem uma literatura que possa ser chamada de infantil. A necessidade de tornar clara a especificidade dessa literatura obriga-o a arriscar a existência de quatro características básicas: invenção (qualidade imaginosa da obra); dramatismo (qualidade que sinalize com os dramas interiores da criança); técnica de desenvolvimento (a maneira como a invenção e o drama são apresentados); linguagem (simples, depurada, elevada, levemente poética, bem cuidada quanto à originalidade idiomática).²⁶

²⁵ Malcolm Bradbury em O MUNDO MODERNO (dez grandes escritores) fala de uma mudança de percepção e consciência radical ocorrida há cerca de um século. A essa mudança é que dá o nome de mundo moderno - período que compreende a falência cultural do Estado moderno e a linguagem fraturada da era moderna. Maria Elisabeth Alcântara em tese de doutorado defendida na FE-Unicamp-1993, ao comentar o que seja mundo moderno para Bradbury diz tratar-se de "um conjunto heteróclito onde se destacam, além de autores e obras, percepções da história e da Cultura, indagações acerca do lugar e do papel da literatura e da história, repercussão do abalo recente provocado pelas visões revolucionárias de Marx e Darwin sobre a história e o mundo natural, o advento da psicanálise de Freud, a reação às guerras, os questionamentos suscitados pelo crash de 29 e pela ascensão do nazi-fascismo... e também a crise da linguagem, tudo isso compreendido entre CRIME E CASTIGO de Dostoiévski, isto é, 1866, e a eclosão da Segunda Guerra Mundial." (p. 259)

²⁶ op. cit. p. 34 a 40

Obviamente, esses itens são um esforço de reconhecimento de um trabalho elevado. Neste, naturalmente tais fatores apresentar-se-ão.

Nesse sentido, creio ser bastante elucidativo o tom fortemente afirmativo da declaração de Clarice sobre a escritura para crianças: "Nada do que escrevo é mentira. Eu não minto para crianças. Não tenho pretensão de dar lições de moral, mas de mostrar-lhes certos erros que os adultos insistem em cometer. Aqui, escrever para crianças significa fazer pieguismo. Eu não gosto disso. Para alguém escrever para crianças deve também saber escrever para adultos. Não se deve rebaixar a criança, mas elevá-la."²⁷

Seres vivos da realidade cotidiana (peixe, galinha, coelho, cachorro...) serão a principal matéria-prima da obra infantil de Clarice. As personagens humanas, exceto narrador-autor/narratário-leitor, participantes das histórias, desempenham papel, por assim dizer, ilustrativo, questão que será aprofundada no momento da análise das histórias. Um ponto relevante relaciona-se com o tratamento dado à realidade cotidiana, que nas mãos da autora adquire um caráter maravilhoso.

Aqui, é necessário que se abra parênteses para uma reflexão acerca do Maravilhoso. Alejo Carpentier, em A Literatura do Maravilhoso, defende a valorização do homem latino-americano, sua

²⁷Essa declaração consta em artigo de Bruno Paraíso - A Arte da Solidão e do Mistério, em Literatura, 3º caderno, 16/09/73, p. 6 e foi colhida da Tese de Mestrado de Maria Aparecida Nunes: Clarice Lispector - "Jornalista", defendida em 1991, área: Lit. Bras. USP. p. 39

história, suas produções. Para tanto, usa o conceito de real-maravilhoso, como presença bruta, latente, onipresente na história latino-americana. Os acontecimentos insólitos que enformam essa história transfiguram o real em real-maravilhoso. A fim de esclarecer o que seja esse real-maravilhoso, antes, o autor define o maravilhoso, dissociando-o da noção de belo, bonito, amável. O que mais caracteriza o maravilhoso é seu caráter extraordinário. Desse modo, diz o autor: "o extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso. A Górgona, com sua cabeleira de serpentes, é tão maravilhosa quanto Vênus surgindo das ondas. Vulcano disforme é tão maravilhoso quanto Apolo; Prometeu torturado pelo abutre, Ícaro espatifando-se no chão, as Deusas da Morte, são todos tão maravilhosos quanto Aquiles triunfante, quanto Hércules vencedor das hidras ou as Deusas do Amor que em todas as religiões e mitologias aparecem lado a lado com as Deusas da Morte. Além disso, os criadores do maravilhoso encarregaram-se eles mesmos de dizer-nos o que pensavam do maravilhoso. E houve alguém que tenha feito mais pelo maravilhoso, que tenha povoado mais as nossas mentes desde crianças de figuras pertencentes ao mundo maravilhoso, que Charles Perrault, o autor dos Contos da Mamãe Ganso(sic), O Pequeno Polegar, A Bela Adormecida, Barba Azul, As Botas das Sete Léguas, Chapeuzinho Vermelho etc., que nos acompanham desde a infância? E no prefácio dos seus contos Perrault diz algo que define o maravilhoso: fala das fadas, e nos diz que elas tanto

podem lançar diamantes pela boca quando estão de bom humor, como lançar répteis, cobras, serpentes e sapos quando se enfurecem; e não se pode esquecer que a fada mais famosa de todas as fábulas medievais que chegaram até Perrault, que foram recolhidas por Perrault, é a fada Melusina (que belo nome!), que era um abominável monstro com cabeça de mulher e corpo de serpente, mas que fazia parte do maravilhoso. Perrault, no conto O Pequeno Polegar, narra uma história horrenda, terrível, aquela em que o ogro, ao invés de degolar os sete irmãozinhos que chegaram na sua casa pedindo abrigo, degola tranqüilamente suas sete filhas, por engano, e vai dormir. Essa cena horrenda, terrível, faz parte do maravilhoso - assim como os incestos que também aparecem em Perrault." Conclui o autor, " o feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo o que é insólito é maravilhoso."²⁸ Mais a frente o autor continua: " o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de 'estado-limite'".²⁹ Clarice parece viver imersa nessa "estado-limite", por isso a realidade de suas histórias infantis com galinhas, cachorros, coelhos e outros bichos será emoldurada por essa camada de véu maravilhoso.

²⁸ op. cit. p. 122

²⁹ idem. p. 140

Quem toca no maravilhoso também é Tzvetan Todorov³, a fim de melhor cercar os limites do fantástico. Tanto o fantástico, quanto o maravilhoso abrigam a presença do sobrenatural. No entanto, a hesitação produzida no leitor ou no personagem diante de um acontecimento que, embora ocorrendo no mundo familiar, não pode ser explicado por suas leis, é que define o fantástico. Aquele que percebe o acontecimento terá, então, de optar por entender que tal acontecimento trata-se de uma ilusão dos sentidos ou que realmente ocorreu e, portanto, a realidade também rege-se por leis desconhecidas. A incerteza é o pressuposto básico para a ocorrência do fantástico. A literatura fantástica produz uma incerteza no personagem e no leitor, o qual só conhecendo as leis naturais, frente ao fantástico, hesita.

Com relação ao maravilhoso, diz o autor: " os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos."³¹ O sobrenatural ao ser aceito "implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes."³² Os contos de fadas são umas das variantes, dentre

³ Todorov, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. SP. Perspectiva. 1975

³¹ op. cit. p. 60

³² idem, p. 180

outras, do gênero maravilhoso. As narrativas de Kafka, sem que se possa enquadrá-las dentro do gênero maravilhoso, pois não escapa das leis naturais, conjuga elementos do maravilhoso. Algo semelhante acontece com a ficção de Clarice Lispector: Martim, a personagem de A Maça no Escuro, ao deixar os limites da cidade para trás em direção à fazenda, mergulha em uma outra ordem de realidade, em que o maravilhoso pode emergir. GH, a personagem de A Paixão Segundo GH, também. Diante da visão da matéria branca da barata esmagada pela porta do guarda-roupa, no quarto da empregada de GH, rompe-se a organização cotidiana e uma outra realidade "maravilhosa" pode ser alcançada. No dizer de Olga de Sá, "essa face escondida do signo, mesmo buscada numa experiência mística, não é uma face sobrenatural, uma face para além da vida e da morte. Viver é que é sobrenatural, diz G.H.(cf. PSGH, p.13). Clarice questiona o ser " aqui e agora": a realidade, inclusive a cotidiana, é que tem uma face oculta, que se busca até a paixão do silêncio total. Que recomeça, paradoxalmente, na paixão de escrever."³³

Toda essa discussão enfocando o maravilhoso e a noção de real-maravilhoso encontra ressonância na literatura infantil de Clarice Lispector, pois o leitor/narratário será constantemente instigado a aprofundar a percepção da realidade e seus fatos e apropriar-se do maravilhoso que reside nessa realidade vista através da percepção, desde que a imaginação ou a capacidade inventiva seja despertada. Esse ponto será melhor aprofundado na

³³ Sá, Olga de. Paródia e Metafísica. in Clarice Lispector-A Paixão Segundo GH-Edição Crítica-Benedito Nunes(coord)-Paris:Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília, DF:CMPO, 1988, p. 215

parte dedicada à análise das obras infantis. Por enquanto podemos ficar com dois trechos das narrativas, como exemplos:

"--Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirilin-pin-pin, pirilin-pin-pin, pirilin-pin-pin. Esse é um pássaro da alegria."³⁴

"O silêncio da ilha é um silêncio diferente: é atravessado pelos sons característicos dos habitantes animais e vegetais. Planta, se a gente pegar com jeito, as folhas delas parecem cantar. E falam com a gente. O quê? Depende de a gente estar triste ou alegre, com fome de beleza e de conversa."³⁵

³⁴ Lispector, Clarice. Quase de Verdade. 3ª ed. Edit. Rocco. 1967

³⁵ Lispector, Clarice. A Mulher Que Matou Os Peixes. 6ª ed. RJ. Nova Fronteira. 1983

I- A CRIANÇA. A FAMÍLIA. A INFÂNCIA

"No Restaurante

-- Quero lasanha.

Aquele anteprojeto de mulher - quatro anos, no máximo, desabrochando na ultraminissaia - entrou decidido no restaurante. Não precisava de menu, não precisava de mesa, não precisava de nada. Sabia perfeitamente o que queria. Queria lasanha.

O pai, que mal acabara de estacionar o carro em uma vaga de milagre, apareceu para dirigir a operação-jantar, que é, ou era, da competência dos senhores pais.

-- Meu bem, venha cá.

-- Quero lasanha.

-- Escute aqui, querida. Primeiro, escolhe-se a mesa.

-- Não, já escolhi. Lasanha.

Que parada -lia-se na cara do pai. Relutante, a garotinha condescendeu em sentar-se primeiro, e depois encomendar o prato:

-- Vou querer lasanha.

-- Filhinha, por que não pedimos camarão? Você gosta tanto de camarão.

-- Gosto, mas quero lasanha.

--Eu sei, eu sei que você adora camarão. A gente pede uma fritada bem bacana de camarão. Tá?

-- Quero lasanha, papai. Não quero camarão.

-- Vamos fazer uma coisa. Depois do camarão a gente traça uma lasanha. Que tal?

-- Você come camarão e eu como lasanha.

O garçom aproximou-se, e ela foi logo instruindo:

-- Quero uma lasanha.

O pai corrigiu:

-- Traga uma fritada de camarão pra dois. Caprichada.

A coisinha amou. Então não podia querer? Queriam querer em nome dela? Por que é proibido comer lasanha? Essas interrogações também se liam no seu rosto, pois os lábios mantinham reserva. Quando o garçom voltou com os pratos e o serviço, ela atacou:

-- Moço, tem lasanha?

-- Perfeitamente, senhorita.

O pai, no contra-ataque:

-- O senhor providenciou a fritada?

-- Já, sim, doutor.

-- De camarões bem grandes?

-- Daqueles legais, doutor.

-- Bem, então me vê um chinite, e pra ela... O que é que você quer, meu anjo?

-- Uma lasanha.

-- Traz um suco de laranja pra ela.

Com o chopinho e o suco de laranja, veio a famosa fritada de camarão, que, para surpresa do restaurante inteiro, interessado no desenrolar dos acontecimentos, não foi recusada pela senhorita. Ao contrário, papou-a, e bem. A silenciosa manducação atestava, ainda uma vez, no mundo, a vitória do mais forte.

-- Estava uma coisa, hem? - comentou o pai, com um sorriso bem alimentado. -- Sábado que vem, a gente repete... Combinado?

-- Agora a lasanha, não é, papai?

-- Eu estou satisfeito. Uns camarões tão geniais! Mas você vai comer mesmo?

-- Eu e você, tá?

-- Meu amor, eu...

-- Tem de me acompanhar, ouviu? Pede a lasanha.

O pai baixou a cabeça, chamou o garçom, pediu. Aí, um casal, na mesa vizinha, bateu palmas. O resto da sala acompanhou. O pai não sabia onde se meter. A garotinha, impassível. Se, na conjuntura, o poder jovem cambaleia, vem aí, com força total, o poder ultrajovem."

Essa crônica de Carlos Drummond de Andrade foi publicada em 1972, junto com outras, sob o título de O Poder Ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso.

Já o título do livro diz da abordagem de um tema muito discutido em nossos dias - a conquista de poder dos pequenos..

No Restaurante é uma crônica bem-humorada, onde não falta a pitada irônica do poeta, cuja consciência lírica soube tão bem fixar as contradições do presente em que viveu, sem que a almejada universalidade literária ficasse comprometida.

A crônica fotografa as estratégias de poder assumidas na relação adulto-criança (no caso pai-filha), evidenciadas nos signos verbais e não-verbais, próprios de uma sociedade moderna, urbana, capitalista.

Em relação aos signos verbais, há toda uma encenação discursiva, no primeiro momento, por parte do pai, no sentido de

persuadir a garota a acatar a sua decisão. Não se trata aqui mais do pai, chefe de família, que dita ou ditava ordens. Há uma outra ordem social em movimento, na qual " os direitos da criança" são levados em conta.

A aparente docilidade aproximativa do pai aparece, por exemplo, nas inúmeras nomeações do campo semântico afetivo: "meu bem", "querida", "meu anjo", "meu amor", "filhinha"; no uso do discurso próximo ao universo da criança: "fritada bem bacana, tá?", " a gente traça"; nas expressões que demonstram um saber das preferências da filha: "você gosta", "você adora"; no uso do "nós" como forma de estabelecer cumplicidade, puxando a decisão para seu lado: "filhinha, por que não pedimos camarão?"

São exemplos de signos não-verbais que compõem o cenário da crônica, entre outros, o carro, a vaga difícil para o carro, a minissaia, o restaurante como ponto de encontro, a fritada de camarão, a lasanha.

A crônica fala dessa mudança de estratégia na relação adulto-criança e da faísca de perversidade contida no atrito dessa relação, supostamente mais de igual para igual.

No Restaurante flagra um combate, em que o combatente-pai, enfraquecido em seus sacralizados poderes - " o pai (...) apareceu para dirigir a operação-jantar, que é, ou era, da competência dos senhores pais" - atua no sentido de encenar uma dócil retórica persuasiva que lhe confira ainda a palavra final. Já a combatente-filha, consciente ou intuída de seus direitos, encena uma outra retórica - oposta à do pai: econômica, precisa, determinada - identificada na expressão nua: "quero lasanha".

Em um estudo A Polícia das Famílias, Jacques Donzelot tenta comprovar a existência do que chama de linhas de mutação, ocorridas a partir do século XVIII, as quais promoverão a gênese de "o setor social", cuja atuação se faz através da e sobre a família. Na formação do setor social, Donzelot descobre outra organização do espaço, outras finalidades, outras personagens "disfarçadas em aparelho jurídico: tutores e técnicos ao redor da família fragmentada e liberalizada".¹

O método empregado pelo autor não é o de uma análise sociológica de denúncia ideológica ou a desmistificadora do social. É mais uma indagação de como o social se forma e reage sobre outros setores "provocando novas relações entre o público e o privado; entre o judiciário, o administrativo e o estabelecido pelos costumes; a riqueza e a pobreza, a cidade e o campo; a medicina, a escola e a família etc.; e vindo, com isso, recortar e remanejar recortes anteriores ou independentes; dando novo campo às forças em presença."²

Serão evidenciadas, assim, "pequenas linhagens puras, sucessivas ou simultâneas" (que não cabem ser descritas aqui), cujo dinamismo desenharão as características do novo domínio, no qual o social é apreendido no entrecruzamento de tais linhagens. A família - meio através do qual agem essas linhas - sofrerá, ao longo do

¹ cf. op. cit. prefácio Gilles Deleuze, p. 1

² idem p. 2

processo, mutações irreversíveis que se configurarão na famosa "crise da família".

Para este trabalho, a pesquisa de Donzelot é importante na medida em que, identificados esse processo de ascensão do social e transformação da ordem familiar, pode-se daí perceber a criança também mutante..

O termo "polícia" do título é empregado no sentido que Foucault lhe confere - bio-político, ou seja, " a proliferação de tecnologias políticas que irão investir sobre o corpo, a saúde, as formas de se alimentar e de morar, as condições de vida, o espaço completo da existência, a partir do século XVIII, nos países europeus."³, e nada tem a ver com o sentido restritivo atual.

No capítulo, "A Regulação das Imagens" o autor capta a intervenção, em um dado momento, dessa trajetória em que o social e a família interagem, da técnica psicanalítica, nos diversos setores institucionais, como elemento que garanta, nesse novo estado de coisas sem padrão fixo, nesse meio híbrido e flutuante, um certo equilíbrio. O lugar regulador no âmbito familiar conferido ao padre e ao médico não mais se sustenta. A intervenção da psicanálise pode ser explicada devido ao seu modo de atuação que vai ao encontro da nova exigência social: seus técnicos trabalham apenas com as demandas do sujeito; não funcionam sob a coordenação de um órgão centralizador, ao contrário, agem segundo uma autonomia, garantindo um atendimento singular ao cliente; pregam a ausência de padrões

³idem, p. 12

coercitivos, do peso dos costumes, das regras, trabalham a desinibição sexual e a promessa de autonomia existencial.

A partir dessa influência é que, ao tratar da família liberal avançada, vai notar o constrangimento até dos mais antigos defensores radicais da família conservadora, diante de seus antigos pontos de vistas e diante da força com que outras formas de agrupamentos familiares surgem. Ocorre a constatação de uma força latente na direção de não impedir a preservação da autonomia de cada membro da família. Existe uma concordância entre os grupos técnicos encarregados de cuidar do "bem-estar familiar" de que não existe mais um modelo ideal do grupo familiar. A declaração de orientadores da Escola de Pais (fundada em 1929, na França), cuja ação é exercida sob o lema "a família feliz", de que "cada componente do grupo deve procurar, atualmente, não ser mais identificado por um rótulo, seja o de criança ou de pais, mas simplesmente serem "pessoas" que poderão se aceitar reciprocamente em seus papéis e seus desejos" é elucidativo dessa transformação por que a família passa e, por fazer parte dela, a criança.

Um outro trabalho pode dar continuidade a essa questão. Trata-se de Entre o Passado e o Futuro (Hannah Arendt), que empreende uma profunda reflexão política do mundo moderno e acaba por identificar crises cruciais e desenhar um prognóstico possível do homem moderno.

Num belo ensaio, ao final do livro, a autora interroga sobre o lugar que o futuro reserva ao homem, futuro esse criado por ele mesmo na sua ânsia de aventura científica. À questão levantada para

um "Simpósio sobre o Espaço"⁴, em 1963: "A conquista do espaço pelo homem aumentou ou diminuiu sua estatura?", Hannah Arendt procura respostas e não é muito otimista sua conclusão. Na verdade, é antes um alerta do que uma resposta. Alerta para o risco de uma "espécie de mutação da raça humana" provocada pela, cada vez mais, indispensável, sofisticada e complexa tecnologia por ele mesmo criada. A força da imagem criada por Heisenberg que apanha a tecnologia como " uma parte tão irredutível de nós mesmos como a concha do caracol o é para seu ocupante"⁵ fala da aderência à existência humana, como uma integração natural, dessa tecnologia.

Desse modo, conclui a autora, não só o homem poderá ter sua estatura rebaixada, face aos padrões nossos conhecidos, como poderá ela ser destruída.

Nesse quadro moderno, é notada a crise do conceito de autoridade, crise essa que é " a fase final, embora decisiva, de um processo que durante séculos solapou basicamente a tradição e a religião"⁶. A autoridade referida no texto é " aquela válida em todo o mundo ocidental durante longo período de tempo"⁷. A autoridade vista assim não se confunde com uma forma de meios coercitivos, nem persuasivos-argumentativos. Não se trata do uso do

⁴ cf. op. cit. p. 326-344

⁵ apud op. cit p. 343

⁶ idem, p. 130

⁷ idem, p. 129

poder ou violência. Está ligada à perda: * da tradição: uma espécie de fio memorial que nos liga ao passado e por isso dá-nos a impressão de uma ancoragem segura. A memória confere profundidade à existência humana e nos protege contra o esquecimento a que o homem moderno está sujeito. * da religião: no sentido de que o homem, desde a crítica radical que faz às crenças religiosas nos séculos XVII e XVIII, passa a duvidar da verdade religiosa. Resguardar-se contra a dúvida religiosa é um ato que implica constante vigilância por parte do crente, o qual, não sendo rigorosamente perseguido, pode colocar à mostra os paradoxos e absurdos dos dogmas da crença religiosa institucionalizada. No entanto, é característica da época moderna duvidar das verdades religiosas. Apesar da clareza com que se diferencia crença religiosa e fé, o texto deixa em aberto para aprofundamento reflexivo, se também a fé, qualidade sempre vista como intrínseca à natureza humana, não estaria sendo ameaçada em decorrência das profundas crises que marcam o estágio atual do homem.

Sintoma significativo dessa crise de autoridade, segundo a autora, " a indicar sua profundidade e seriedade, é ter ela se espalhado em áreas pré-políticas tais como a criação dos filhos e a educação, onde a autoridade no sentido mais lato sempre fora aceita como uma necessidade natural, requerida tanto por necessidades naturais, o desamparo da criança, como por necessidade política, a continuidade de uma civilização estabelecida que somente pode ser garantida, se os que são recém-chegados por nascimento forem guiados através de um mundo preestabelecido no qual nasceram como

estrangeiro"⁸

A crônica de Drummond, além de ingênuo relato de um fato cotidiano, parece apontar à crise de autoridade ramificada até o âmbito familiar, e que é reflexo de profundas mudanças ocorridas no pensamento humano.

Novamente essa questão aparece em História da Vida Privada (v.4)⁹. Aqui é a esfera da vida privada que fornece matéria prima para que uma espécie de teatro da família (sociedade francesa, século XIX) seja encenado, trazendo ao palco os personagens (pais, filhos, irmãos, parentes, vizinhos, criados...) e seus locais de habitação.

A soberana figura do poder paterno, autenticada pelo direito, filosofia e política será rastreada, ao mesmo tempo que dentro de um cenário de crescentes reivindicações dos membros da família e da crescente tutela do Estado, irá desenhando um retrocesso do poder paterno.

Se a criança não é vista como indivíduo, mas como elemento que deve dar continuidade à família - um receptáculo dos desejos paternos (de ascensão social, por exemplo) - lentamente ela irá assumindo rosto e voz. Centro de interesse, "sua linguagem, seus afetos, sua sexualidade, suas brincadeiras são objeto de anotações que dissipam os estereótipos, em favor dos casos concretos e

⁸ idem, p. 128

⁹ cf. História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra/sob a direção de Michelle Perrot... (et al.) SP. Cia das Letras 1991

desconcertantes. A infância, a partir de então, é vista como um momento privilegiado da vida. Toda autobiografia começa e se demora nela, enquanto o chamado romance "de formação" descreve a infância e a juventude do herói. Para tudo e contra tudo, a infância se torna a idade fundadora da vida."¹

A conquista do lugar da infância e da criança, que começa com a sensibilização desse estágio da vida ou com a formação de um sentimento voltado à criança, será tema desenvolvido por Philippe Ariès e a iconografia, uma das fontes utilizadas para mostrar as mudanças e a evolução do sentimento que se cria em relação à criança.¹¹

De fato, a produção artística não se separa da vida, dos valores culturais, dos costumes do tempo em que se produz. Na arte, esses valores podem ser afirmados, negados ou ter suas contradições reveladas. É sempre o homem e a conduta humana seu grande tema.

Rastreando a iconografia dos séculos XI ao XIX, o autor poderá formular um quadro em que mudanças significativas, em determinados períodos, no tratamento dado à figura infantil pela pintura e bem mais tarde pela fotografia, refletem uma disposição do olhar à criança que se aprimora e refina no decorrer do tempo. Se os séculos XI, XII, XIII praticamente desconhecem os traços infantis, os séculos XIV, XV, XVI mostram um florescimento da

¹idem, p. 162

¹¹cf. Philippe Ariès. A Descoberta da Infância in História Social da Criança e da Família. 2ª ed. RJ. Editora Guanabara. 1981

representação da infância. O século XVII será um momento vital na evolução da temática infantil, que não mais desaparece. Ao contrário, intensifica-se nos séculos XVIII e XIX, sendo este último decisivo para tirar de vez a criança do anonimato, com a multiplicação de imagens infantis, favorecidas pelo uso da fotografia que nesse campo praticamente substitui a pintura.

A observação da arte medieval então dá mostras que até o século XIII, a criança com traços infantis não é representada. Há indícios de que as graciosas formas infantis (os pequenos Eros) foram temas gregos, banidos nesse período da arte ocidental.

A infância mesmo passa indiferentemente aos olhos do adulto. Isso devido talvez à alta mortalidade infantil, o que faz reduzir o interesse por essa fase frágil, precária, fraca da vida. Ou devido a um modo de vida coletivo, que estende as trocas afetivas com vizinhos, amigos, criados, sendo a criança uma pertença da comunidade, na qual mistura-se logo após os primeiros anos de idade. Ou ainda devido ao não aprofundamento nos costumes da cristianização.

Quando acontecia de uma criança ser representada em uma obra, isto se fazia, obedecendo ao padrão biológico do adulto - miniaturizado. É com a pintura religiosa que os traços infantis surgem: anjos, alegoria da morte, da alma, do nascimento, a figura de Jesus, da Virgem...

Já nos séculos XV e XVI uma iconografia leiga destaca-se da religiosa. Aqui as crianças vão aparecer como componentes das chamadas cenas de gênero: a criança em meio à multidão, em meio ao povo, aprendiz de ourivez, na escola. Trata-se, no entanto, de

captar a criança no ambiente onde ela frequenta e não de representá-la ainda como personalidade autônoma.

O surgimento do retrato (representação da criança viva ou morta) e do putto (criança nua) são também dessa época. Essas imagens indicam que a criança começa a sair do anonimato e que sentimentos, embora contraditórios, já existem.

No século XVII, tornam-se numerosos os retratos de crianças tomadas isoladamente. Pintores como Rubens, Van Dick, Franz Hals, Le Nain, Philippe de Champaigne, entre outros, exploram o gênero.

Os "retratos artísticos" dos séculos XIX e XX, que retratam "bebês mostrando suas pequenas nádegas apenas para a pose (pois normalmente eram cuidadosamente cobertas com fraldas e cueiros) e menininhos e menininhas vestidos para a fotografia apenas com uma camisa transparente"¹², são herança dos putti renascentistas inspirados estes no Eros antigo.

Como pretendeu mostrar esta parte do trabalho quer seja pela via sociológica de Donzelot, ou da reflexão política de Hannah Arendt, ou ainda pela via da vida privada e iconográfica, o que se pode notar é o fato de todas essas análises realçarem mudanças ocorridas no modo de o mundo moderno enxergar a criança.

Vista a criança destes ângulos, podemos agora ouvir e ver a infância que Clarice Lispector conta.

¹² idem, p. 65

II - A INFÂNCIA QUE CLARICE LISPECTOR CONTA

1- CRIANÇAS CHATAS

Novamente inicio com uma crônica em que a criança aparece. Desta vez criada por Clarice Lispector. Esse pequeno texto abre o livro de crônicas A Descoberta do Mundo, da autora. São textos recolhidos do tempo em que publicava semanalmente, aos sábados, para o Jornal do Brasil, de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Intitula-se As crianças chatas e diz assim:

"Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? - pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não agüento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta."¹

¹op. cit. p. 9

Desse trecho de abertura já começa a emergir a representação de infância e criança que Clarice Lispector disseminará em sua obra. "Não" à resignação parece ser uma palavra de ordem da voz narrativa em contraposição ao imperativo "durma" da mãe.

Não deve ter sido por acaso o texto de abertura trazer como assunto a relação adulto(mãe)-criança(filho). Descobrir ou desvelar o mundo - os seres e as coisas todas - para além do que a percepção comum consegue ir, é uma das grandes obstinações da arte de Clarice. Para isso, é preciso que se esteja desperto. Que não se esteja cochilando. E a infância, então, "ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse mulher"² - será o momento da aventura humana em que primeiro se olha o mundo. Um tempo, portanto, precioso, em que as experiências de infância estarão acumuladas na vida adulta. Há sempre uma atitude de inquietação, de espera na infância.

Obviamente, a cena desenhada em As crianças chatas (a utilização do plural sugeriria uma criança-achatada, sem relevo, plana, não só da criança, mas também da mãe?) contém enunciados, e signos verbais, utilizados em seu campo semântico a apontar significados outros que não apenas os literais: "O filho está de noite com dor de fome"; "na noite negra os dois estão despertos"; "até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação"... "fome"; "dor"; "grita"; "noite"; "cochilam"; "ninho"...

A imagem da mãe será solemente representada em sua literatura.

² Lispector, Clarice. Tentação in Felicidade Clandestina, 5ª ed. RJ. Nova Fronteira. 1991. p. 47

Portadora de uma herança (do mesmo modo que a galinha carregará como herança o destino de abrigar o ovo, o que a singulariza), a marca da mãe imprime-se no filho, marca da qual jamais ele se libertará. É assim que Catarina, personagem filha-mãe-esposa, em Os laços de família³, " a pequena mulher que andava rolando os quadris"⁴, supreende seu pequeno filho a reconhecendo pela primeira vez: "Era a primeira vez que ele dizia "mamãe" nesse tom e sem pedir nada. Fora mais uma constatação: "mamãe!" "⁵ Pergunta-se Catarina como poderia contar aos outros o que sucedera de forma que a entendessem: "Talvez pudesse contar, se mudasse de forma. Contaria que o filho dissera: Mamãe, quem é Deus? Não, talvez: mamãe, menino quer Deus. Talvez"⁶.

Catarina compreende que precisaria de uma mentira necessária, pois "só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam."⁷. Sai do apartamento segurando a criança pela mão. O marido, então, ao ver aquela pequena e forte mulher sair do apartamento, segurando o filho pela mão, inquieta-se: "Levantou-se foi à janela e um segundo depois enxergou sua mulher e seu filho na calçada (...) Por que andava ela tão forte, segurando a mão da criança? Pela janela via sua mulher prendendo com força a mão da

³ conto incluído no livro de contos que leva o mesmo título: Laços de Família

⁴ idem, p. 115

⁵ idem, p. 116

⁶ idem, p. 116

⁷ idem, p. 116

criança e caminhando depressa, com os olhos fixos adiante; e, mesmo sem ver, o homem adivinhava sua boca endurecida. A criança, não se sabia por que obscura compreensão, também olhava fixa para a frente, surpreendida e ingênua. Vistas de cima, as duas figuras perdiam a perspectiva familiar, pareciam achatadas ao solo e mais escuras à luz do mar. Os cabelos da criança voavam.

O marido repetiu-se a pergunta que mesmo sob a sua inocência de frase cotidiana, inquietou-o: aonde vão? Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho ... mas o que? "Catarina", pensou. "Catarina, esta criança ainda é inocente!" Em que momento é que a mãe, apertando uma criança dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem."⁸

Clandestinamente se fazem esses liames familiares, esses fios invisíveis que aprisionam, ao mesmo tempo que protegem as existências de se manifestarem livres, e que em Os Laços de Família são designados como prisão de amor e em As crianças chatas comoinhos da resignação. O que talvez justifique ser, a maioria das personagens e narradoras, feminina. Com isso não se pode confundir sua literatura com a representação da mulher como classe discriminada socialmente. Não se trata de uma literatura engajada a um determinado projeto ideológico. Mas seguramente pode-se encontrar ali uma natureza feminina, uma disponibilidade a abismar-se - não impedida ao homem, é claro, mas que por natureza é dada à mulher - condição essencial, parece-me, para que a experiência de existir se

⁸ idem, p. 117

concretize - um estado excepcional em que o absoluto, o núcleo da existência como um clarão de momento se revela.

É preciso, para tanto, pelo menos por momentos dar " o grande pulo", " o grande pulo cego", como faz Martim, personagem masculina de A Maça no Escuro, quando empreende a aventura a caminho do ser na escuridão, como são a natureza e os bichos com os quais, no curral para onde vai, passa a conviver.

Martim, para realizar sua experiência, tem de tentar deixar o vício de pensar como ser inteligente, de deixar de compreender para só existir. Essas experiências acontecem, quando o universo organizado da personagem se desorganiza, devido a algum fato desencadeante. No caso de Martim, é o crime que comete ou pensa ter cometido contra sua mulher. Ana do conto Amor (Laços de Família) tem a ordem de seu cotidiano tão bem arrumado, rompida, pela visão de dentro do bonde de um cego (um ser na escuridão), mascando chiclês (próximo ao bicho que ruma). Martim, personagem masculino, é " aquele homem que sempre tivera uma tendência a cair na profundidade, o que um dia ainda poderia levá-lo a um abismo."^o O que lhe garante a possibilidade de provar, como Adão, a maçã, conquistando uma espécie de paraíso ao contrário - na escuridão, para dentro.

Mais do que tratar-se de homem ou mulher é necessário, parece-me, essa disposição a abismar-se, à profundidade que tem Martim, Ana e tantos outros personagens.

^o op. cit. p. 29

Retomando As crianças chatas, a voz narrativa ali se rebela com esse ninho da resignação que a convivência com a mãe pode construir, fazendo cochilar a fome e a dor (de viver?). O contra, a provocação para que se desperte a outras realidades vai ser uma das marcas da literatura de Clarice Lispector. A subversão no plano lingüístico será talvez a mais forte arma desse chamado.

O contra à resignação concede direito ao grito. Na abertura a Um Sopro de Vida lê-se: "Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquãila."¹ O direito ao grito é um direito concedido a qualquer um. Também é um direito da nordestina Macabéa de A Hora da Estrela, a personagem de viver ralo, que "somente vive inspirando e expirando, inspirando e expirando"¹¹, caminhando na contramão da cultura civilizada do Rio de Janeiro, comparada a uma galinha na agonia da morte: "ela sofria? acho que sim, como uma galinha de pescoço malcortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge, como se foge da dor - em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda."¹²

Um dos treze possíveis títulos de A Hora da Estrela é O Direito ao Grito. O narrador, ao tomar como seu dever revelar a vida da nordestina, "essa moça entre milhares delas", diz: "Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir

¹ op. cit. p. 11

¹¹ op. cit. p. 30

¹² idem, p. 92

esmola."¹³ e no final do romance, quando Macabéa já em agonia da morte, atropelada que fora pelo Mercedes amarelo: "Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito."¹⁴

Esse grito ontológico, capaz de tocar no selvagem coração da vida, pode marcar uma passagem. Vamos encontrá-lo também na passagem da menina a mulher, como acontece em Preciosidade¹⁵: uma menina de 15 anos, carregando dentro de si algo nebulosamente precioso, inquietante que a coloca em posição de guarda em relação ao próprio corpo. Ao atravessar a rua deserta, a caminho da escola, que a levaria ao ponto de ônibus, numa manhã fria e escura de junho, cruza com dois rapazes que, num instantâneo, a tocam intimamente. Esse acontecimento súbito paralisa por instantes o curso habitual de sua vida. São promovidas, então, mudanças, descobertas. A mulher que surge dessa experiência de inocência agredida grita só no banheiro da escola: "Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!" É uma mulher frenética, embrutecida, que "sem saber por que processo" deixa de ser preciosa. É uma menina diante

¹³ idem, p. 19

¹⁴ idem. p. 90/91

¹⁵ Lispector, Clarice. Preciosidade in Laços de Família. 11ª ed. RJ. J. Olympio. 1979.

do horror. A personagem, então, conclui a respeito de um sentimento da infância - uma espécie de " obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasca o pinto, pássaro de fogo."¹⁶ Um tesouro, algo precioso que precisa ser cuidado, porque frágil, indefinido, sem contornos precisos. Sofia, a personagem de Os desastres de Sofia, diz sobre si mesma: "Não, não era para irritar o professor que eu não estudava; só tinha tempo de crescer. O que eu fazia para todos os lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado de um erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas - na minha pressa eu crescia sem saber para onde. O fato de um retrato da época me revelar, ao contrário, uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos embaixo da franja pesada, esse retrato real não me desmente, só faz é revelar uma fantasmagórica estranha que eu não compreenderia se fosse a sua mãe. Só muito depois, tendo finalmente me organizado em corpo e sentindo-me fundamentalmente mais garantida, pude me aventurar e estudar um pouco; antes, porém, eu não podia me arriscar a aprender, não queria me perturbar - tomava intuitivo cuidado com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância."¹⁷

Como se vê, a infância é isolada como um momento privilegiado da vida, sem idade marcada para encerrar-se, que não se encerra

¹⁶ op. cit. p. 108

¹⁷ in Felicidade Clandestina, p. 104/105

nunca, mas quando maturada, inaugura um outro momento. Quando o "ovo" está pronto para ser picado, a ocorrência de um fato externo propicia a passagem. A infância/criança, desse modo, não é boa nem má, mas um continente ambíguo, paradoxal, conflitante. A sensibilidade hipertrofiada de suas personagens infantis nada tem a ver com a infância idealizada em uma espécie de mito da criança feliz¹⁸, nem tampouco infeliz. Ao contrário, trata-se de uma vida única, complexa, dotada de paixões, vícios, vilezas, esperas, angústias, alegrias, prazeres, dores... . Na criança, é o desejo mais ou menos voraz de viver que pulsa e lhe dá os variados contornos: "na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves, ávida matéria de Deus", diz a personagem narradora em Os desastres de Sofia.

2- SEIS CONTOS SELECIONADOS

Os seis contos selecionados: Felicidade clandestina; Restos de carnaval; Cem anos de perdão; Os desastres de Sofia; A legião estrangeira; Uma história de tanto amor,¹⁹ podem evidenciar mais

¹⁸ Fanny Abramovich em O Mito da Infância Feliz discute a questão da felicidade na infância como mais um mito criado pela nossa civilização moderna. Desse modo, a autora reúne diversos tipos de profissionais, inclusive autores de obras infantis, e solicita-lhes que escrevam um texto livre sobre a infância, tendo por horizonte esse mito da criança feliz. O perigo de uma abordagem assim, parece-me, é a criação de um outro mito: a infância infeliz.

¹⁹ A identificação das citações feitas durante a análise obedecerá às siglas: CAP - Cem anos de Perdão; DS - Os desastres de Sofia; FC - Felicidade Clandestina; LE - A legião estrangeira; HTA - Uma história de tanto amor

claramente como a autora apreende a infância e a criança, em suas experiências existenciais, fenômenos que ocorrem na solidão do indivíduo.

Parece-me que o fato de as seis personagens crianças serem meninas não afeta em nada a empresa - e aqui fica em aberto a questão do feminino na literatura da autora - menino ou menina, o que está sendo focado neste trabalho é a infância, a criança, esse estágio da existência humana.

Antes de passar à análise dos contos selecionados é importante explicitar que pela natureza deste trabalho, não se pretende empreender uma exaustiva análise dos textos narrativos arrolados. Se assim fosse, um só texto poderia tomar o espaço do trabalho todo, e mesmo assim provavelmente o assunto continuaria inesgotado. Na análise da novela Sarrasine (Honoré de Balzac), Roland Barthes utiliza o espaço concedido a um livro (aproximadamente 240 páginas). É bem claro, portanto, os limites de um trabalho deste tipo. Trata-se de uma leitura que não pode ignorar o compromisso de se constituir como fonte argumentativa de hipóteses levantadas

2.1- A Voz Narrativa ou a Focalização: Os quatro contos Felicidade clandestina, Restos do carnaval, Cem anos de perdão e Os desastres de Sofia desenvolvem-se tendo no discurso narrativo um narrador pessoal e agente que narra episódios passados. Essa personagem narradora, intelectualmente amadurecida, estando no tempo do discurso narrativo (presente), ao mesmo tempo que empreende o mergulho nas imagens adormecidas da infância (tempo do significado narrativo) pode promover a revisão de experiências que

não foram compreensíveis e nunca serão, tal a sua densidade, permitindo esse recuo, no entanto, a tentativa de retomada desse passado avaliativamente. Em Os desastres de Sofia, a personagem Sofia diz a respeito da experiência vivida na infância: "Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi."(p.118) Sofia vivencia sentimentos que não se rendem à apropriação lógica, mas que ocorreram enquanto criança.

Exceto Sofia, as personagens dos outros contos não são nomeadas. Mesmo Sofia, a única referência a seu nome está no título. Talvez, porque a autora queira remeter ao significado grego da palavra: sabedoria (o vocábulo sofista é daí derivado: "professores de eloquência que, bem remunerados, se dispunham a ensinar aos jovens atenienses o uso correto e hábil da palavra."²) Sofia é dotada de sabedoria, mas uma sabedoria desastrada, infantil, atabalhoada, em que o próprio sábio é profundamente atingido pela iniciação que provoca, como veremos.

Recurso coerente, esse de não nomear, com a temática da autora, pois a personagem não nomeada (esse eu narrativo) pode encarnar toda e qualquer criança, além de confirmar - como diz Bachelard, quando fala dos devaneios voltados à infância - a infância como um tempo em que ainda se está liberto do nome e da história: "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 nossos seres em torno da unidade de nosso nome.(...) há

² Sócrates-vida e obra - Os Pensadores. 4ª ed. . S. P. . Nova Cultural. 1987. p. XV

devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras.(...) E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas (...). Assim, as imagens da infância, imagem que uma criança pôde fazer, imagem que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta. „²¹

O mesmo processo de focalização ocorre em A legião estrangeira. só que a infância rememorada não é a do narrador como nos casos anteriores, mas da garota Ofélia, que conviveu com a narradora - mulher adulta. Ofélia como veremos é uma menina de 8 anos, cuja meninice, escamoteada por uma capa de racionalidade, a narradora ajuda a nascer. Por isso, a personagem Ofélia tem de ser ostensivamente nomeada - uma forma de afirmar sua ilusória identidade, enquanto não se metamorfoseia em criança. Ela mesma assim se identifica: "Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar."(p. 69)

Já o último conto, Uma história de tanto amor, tem um narrador impessoal, que não participa da história narrada. Aliás, essa história recupera a situação narrativa fora da sucessão cronológico-temporal - aquela dos contos maravilhosos, com o

²¹ Bachelard, Gaston. A Poética do Devaneio. SP. Martins Fontes. 1988. p. 93/94/95

clássico "era uma vez" de abertura, para falar de uma experiência cotidiana.

A voz narrativa que se afunda nas imagens da infância, quer seja através de um narrador pessoal ou impessoal, propicia a possibilidade do discurso narrativo abrir-se ao monólogo interior, às digressões interpretativas, avaliativas...: "Ah! está-se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz."(RC. p.24) Em todas as histórias haverá uma espécie de revelação à protagonista. Embora não seja compreendido lá. O narrador já adulto, nas narrativas pessoais, se incumbirá de retomar a experiência, revendo-a sob a luz da consciência adulta.

As imagens vividas afloram, pode-se dizer, do estado devaneante que o narrador alcança. O devaneio não só é um estado poético com o qual o autor-poeta busca as imagens da infância, como também é uma estado no qual a criança frequentemente está mergulhada. Sofia quem diz: "De manhã, ao atravessar os portões da escola, pura como ia com meu café com leite e a cara lavada, era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por abismal minuto antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura."(DS. p.101) Ou: "Assim, pois, não falarei mais do sorvedouro que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer."(DS. p.102)

Ainda a Poética do Devaneio, de Bachelard. Ali será abordado o

tema da infância. Logo na introdução o autor adverte: "no capítulo ' Os Devaneios Voltados para a Infância' (tema da infância nos devaneios poéticos) não desenvolveremos uma psicologia da criança. Abordaremos a infância apenas como um tema para devaneio. Tema reencontrado em todas as idades."²² O autor, continuando a reflexão, separa capacidade intelectual da imaginativa. À última, pertence a criação das imagens. Acrescenta que "para constituir a poética de uma infância evocada num devaneio, cumpre dar às lembranças sua atmosfera de imagem."²³

O devaneio, então, configura-se como uma realidade psicológica, fonte de criação de imagens. Um fenômeno da solidão que põe o sonhador presentificado ao cosmo. Sem a positividade do tempo. Sem a positividade da história.

O simples devaneio diferencia-se do devaneio poético. O devaneio inscreve-se entre os fenômenos da distensão psíquica: "vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a "inclinação do devaneio" - uma inclinação que sempre desce - a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece."²⁴

Em sua tese, é preciso esclarecer, o autor vai tratar do

²² op. cit. p. 21

²³ idem. p. 99

²⁴ idem. p. 5

devaneio poético, o qual não implica nessa perda de consciência. Ao contrário, a promessa de se escrever o coloca na rota que uma consciência em crescimento pode seguir. Trata-se, nesse caso, de uma consciência poética desperta, capaz de se expressar poeticamente, como aquela na qual a narradora de A legião estrangeira mergulha: "Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem me ficara apenas uma imagem esverdeada pela distância."(p.63)

Importa muito a este trabalho, nesse estudo de Bachelard, a tematização da infância no devaneio poético como momento privilegiado de consciência poética que capta a infância habitante em todo homem. Desse modo, o devaneio voltado para a infância é apresentado "como uma filosofia ontológica da infância que põe de parte o caráter durável da infância. Por alguns de seus traços a infância dura a vida inteira (...). Na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história a infância que vive em nós traz seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta."²⁵ Esses devaneios voltados para a infância, ao mesmo tempo que revive os tempos dos primeiros anos do ser que devaneia, capta o núcleo de infância - a "infância permanente, durável, imóvel"²⁶, que habita todo homem.

²⁵ idem. p. 21

²⁶ idem. p. 21

2.2- Espaço: O espaço físico dos seis contos, embora localizados, componentes do cenário para o desenvolvimento da ação e movimentação das personagens, são representados de forma vaga, locus apropriado dessas imagens devaneantes. Não há uma descrição pormenorizada. Trata-se de um espaço distendido, amplo, continente propício para que a realidade possa ser vista além do limite cotidiano, nos limites do estado devaneante em que o narrador se coloca, do qual as imagens serão libertadas.

Em Felicidade clandestina, Restos do carnaval e Cem anos de perdão: ruas e praças de Recife; grandes jardins; a porta da casa; a casa; rua dos ricos, ladeadas por palacetes, compõem o espaço físico das narrativas.

Em A legião estrangeira é o 10º andar onde moram a personagem principal e a narradora; o elevador; a praça; o apartamento da narradora.

Em Os desastres de Sofia, a escola; sala de aula. O espaço externo da escola é assim caracterizado: "Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo. Tinha árvores espalhadas, longas descidas e subidas e estendida relva. Não acabava nunca. Tudo ali era longe e grande, feito para pernas compridas de meninas, com lugar para montes de tijolos e madeira de origem ignorada, para moitas de azedas begônias que nós comíamos, para o sol e sombra onde as abelhas faziam mel. Lá cabia um ar livre imenso..."(p.106/7). Um espaço que pode abrigar a experiência existencial pela qual Sofia passará.

2.3- Tempo: O tempo das histórias contadas também reflete essa predisposição narrativa. Assim, dois tempos articulam-se:

* Um tempo objetivo, público, cronologicamente delimitado:

"No dia seguinte fui à sua casa..."(FC. p.8)

"Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se..."(RC. p.26)

"Uma manhã, no meio de sua conversa..."(LE. p.71)

* Um tempo subjetivo-vivencial das personagens. Refratário à linearidade cronológica. Sem começo, sem fim. Um sem-tempo Bergson chama esse tempo de *durée*. Virgínia Woolf, por *time in mind*:

"Até chegar à rosa foi um século de coração batendo." (CAP. p.61)

"Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.) A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão." (LE. p.75)

Entre os tempos verbais empregados, cabe notar a importância do verbo SER, utilizado exaustivamente, no pretérito imperfeito. Procedimento compatível com uma narrativa que investiga o ser. Nesse sentido, o verbo SER como verbo substantivo que define as coisas, pode articular a descrição física das personagens, ao espaço físico onde ocorrem as experiências, à interioridade dessas personagens e à intensidade dos sentimentos vivenciados:

"Era uma rua onde não passavam bondes e raro era o carro que aparecia. No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha." (CAP. p.61)

"O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos (...). Eu era atraída (...) pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar... ." (DS.p.100)

No estilo de Clarice, entre tantas, ocorre o que se convencionou chamar de técnica de desgastes²⁷ - um modo de explorar o signo verbal até o limite suportável. Uma tentativa de desnudar a linguagem para, dessa forma, desnudar as coisas, o pensamento. A repetição de nomes, verbos, advérbios, frases, expressões, desse modo, pode atuar como meio de provocação, persuasão, sedução do leitor e fixação de idéias:

"Ela era gorda, baixa, sardenta (...) enquanto nós éramos achatadas." (FC.p.7)

"Eu tinha medo, mas era um medo vital, necessário." (RC.p.24)

"Não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina." (RC.p.26)

"Eu era, sim, uma rosa." (RC.p.27)

"Era uma menina belíssima, com longos cachos duros (...)." (LE.p.69)

"E o cheiro debaixo das asas era aquela morrinha mesmo." (HTA.p.148)

"Ser matéria de Deus era a minha única bondade." (DS.p.103)

²⁷ Expressão utilizada por Benedito Nunes, em O Drama da Linguagem, p. 145

Como já foi dito, Uma história de tanto amor tem por enunciado de abertura o tradicional indicador folclórico dos contos maravilhosos: "Era uma vez... uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos." (p.147)

Otávio Paz, em O Arco e a Lira, menciona esse marcador temporal, ao falar do tempo mítico: "O mito não se situa numa data determinada, mas em 'uma vez' - nó em que o espaço e o tempo se entrelaçam. O mito é um passado que é também um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetípico. E mais: é o tempo arquetípico, capaz de se re-encarnar (...) O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente."

Há nesse conto referência a esse tempo mítico, carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar, é verdade. No entanto, o uso da oralidade, associado ao emprego do verbo SER no presente do indicativo, rompem com a solenidade e a distância do "era uma vez". Assim, o tempo arquetípico é instituído no presente:

"A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana." (p.147)

Mas é o galo, que é um nervoso, é quem quer." (p.148)

O tempo arquetípico instituído no tempo presente, em cujo discurso foi incorporado o verbo observar, acrescido do advérbio de intensidade: tanto: "uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos.", modificando-o e

aproximando seu sentido a penetrar na interioridade pelo sentido aguçado da visão, o que é mais que simplesmente observar, mas quase tornar-se a galinha observada.

É preciso notar o tom paródico contido no discurso. Caberia interrogar: galinha tem alma e anseios? Esses são termos pertencentes ao campo lingüístico empregados a seres humanos. Outro cruzamento: em uma história que promete falar de amor e que se inicia no tempo mítico, encontram-se enunciados da comunicação trivial:

"E o cheiro debaixo das asas era aquela morrinha mesmo."
(p.148)

"E quando cresceu (a menina) ficou surpresa ao saber que na gíria o termo galinha tinha outra acepção." (p.148)

"Pedrina (uma das galinhas da menina) morreu de morte morrida mesmo." (p.149)

Esse, parece-me, ser um dos modos de, através do enlace de fatos absolutamente naturais e triviais a protocolos literários consagrados, promover junto à ruptura de cânones, a elevação da realidade comum à realidade-maravilhosa, como já foi dito na introdução deste trabalho.

2.4- Personagem e Enredo: Reuni em um mesmo item essas duas categorias literárias por me parecer que dessa forma, trabalhando as personagens enredadas aos acontecimentos que vivem, pudesse caracterizar de forma mais eficaz as personagens ao revelá-las vivenciando fatos intensos que compõem as histórias.

2.4.1- Felicidade clandestina: Espera. Desejo. E a fruição clandestina da felicidade são sentimentos experimentados pela protagonista, vividos na relação que se estabelece entre ela e a personagem que chamaremos de antagonista - "gorda, baixa e sardenta...". Uma personagem movida por uma ferocidade vingativa: "Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança (...) Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo..." (p.7)

Obviamente, o leitor, diante de um narrador pessoal e agente, fica à mercê da sua versão. Na literatura brasileira, a genialidade de Machado de Assis em Dom Casmurro fala da capacidade retórica perversa de um narrador pessoal e agente. Muito já foi escrito a respeito, sem que se possa elucidar claramente a culpa ou a inocência de Capitu. Este trabalho, no entanto, se destina a revelar a imagem da criança, emergente desses textos literários, sem que a esperteza persuasiva desse tipo de narrador necessite ser discutida.

Desse modo, o que se assiste na história é o relato de um jogo sado-masoquista entre a narradora e a personagem antagonista. O instrumento do jogo: o livro de Monteiro Lobato: Reinações de Narizinho - objeto do desejo da personagem narradora - uma "criança devoradora de histórias" (p.7), possuído pela antagonista, cujo pai era dono de livraria.

O jogo cruel que submete a personagem narradora a uma espécie de via-crucis (a estação é sempre o portão da antagonista, onde diariamente a menina vai ter, na ânsia de tomar o livro emprestado) se faz e se prolonga pela manutenção da expectativa da posse do livro, cuja entrega é sempre adiada para o dia seguinte, por uma

desculpa qualquer da menina gorda.

Estabelece-se entre as duas uma relação cúmplice que consiste na aceitação paciente do estado de sofrimento, provocado pela não obtenção do objeto desejado (a personagem poderia desistir de sofrer e abandonar a busca, no entanto ela não desiste) e o adiamento da entrega do objeto pela antagonista.

Decifrada pela ótica da personagem adulta, essa relação nada tem de infantil (comumente considerado), ou o ser infantil engloba procedimentos tão complexos. A personagem narradora é quem aponta esse fato: "mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do "dia seguinte" com ela (a menina gorda) ia se repetir com meu coração batendo." (p.9). E no final da narrativa, quando já conseguiu apossar-se do livro: "Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante." (p.10)

Cabe notar o estado amoroso em que a personagem se encontra. O sujeito amoroso ou o enamorado e seu discurso é tema para Roland Barthes, em Fragmentos de um Discurso Amoroso. O enamorado em ação é um sujeito gestual, coreográfico que desenha figuras em seu discurso. Algumas figuras do discurso amoroso (elas são inumeráveis) são reconhecidas pelo autor. A respeito da disposição do livro, ele esclarece: " O que aparece como título de cada figura não é a sua definição, é o seu argumento: Argumentum: "exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada", acrescento: recurso de distanciamento, cartaz, à moda de Brecht. Esse argumento não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz. Se existe uma figura "Angústia"

é porque o sujeito exclama às vezes (sem se preocupar com o sentido clínico da palavra): "Estou angustiado!" "Angoscia!", canta Callas em algum lugar. A figura é, de certa forma, uma ária de ópera; assim como essa ária é identificada, lembrada e manipulada através do seu incipit (a tradutora explica que incipit significa as primeiras palavras de um manuscrito de um livro) ("Je veux vivre ce rêve", "Pleurez, mes yeux", "Lucevan le stelle", "Piangerò la mia sorte"), assim também a figura parte de um relevo de linguagem (espécie de verseto, de refrão, de estribilho) que a articula na sombra."²⁸

"A espera" é uma das figuras que compõe o imaginário do sujeito enamorado. Há uma referência em "A espera" que diz: "A espera é um encantamento: recebi ordem de não me mexer. Assim, a espera de um telefonema se tece de interdições mínimas, ao infinito, até o inconfessável; me impeço de sair da sala, de ir ao banheiro, até de telefonar (para não ocupar o aparelho); tenho medo que me telefonem (pela mesma razão); me desespero só de pensar que a tantas horas terei de sair, correndo assim o risco de perder a chamada benfazeja, a volta da Mãe. Todas essas distrações que me solicitam seriam momentos perdidos de espera, impurezas da angústia. Porque à angústia da espera, na sua pureza, quer que eu fique sentado numa poltrona, o telefone ao meu alcance, sem fazer nada."²⁹ É claro que aqui o sujeito enamorado espera o outro, mas

²⁸ op. cit. p. 2/3

²⁹ idem. p. 95

importa notar o estado hipnótico que se estabelece nele.

Retomando a história, quem vem em socorro da menina é a mãe da antagonista, que, percebendo aquela presença constante em seu portão, entende o que está ocorrendo e obriga a filha a emprestar o livro.

A felicidade, então, pode ser solitária e intensamente fruída pela garota que toma eroticamente aquele livro desejado: "Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra meu peito."(p.10)

2.4.2- Restos do carnaval: Se se pode isolar como um dos temas de Felicidade clandestina a perversão exercida pela menina "gorda, baixa e sardenta", Restos do carnaval tematizará o desencantamento da personagem narradora, quando menina, em um episódio durante um determinado carnaval - aquele que ficou retido na memória. A utilização do artigo definido o, somado à preposição de do título, aponta àquele carnaval específico, resíduo do imaginário da infância da narradora. Aliás, o título não se constitui como um sintagma destacado do resto da narrativa. É ele o primeiro enunciado dela: Restos do carnaval... "Não, não deste último carnaval. Mãe não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete."(p.23). Um recurso que parece apontar ao fato dos liames entre o carnaval presente e os do passado, do mesmo modo que a história é

continuação do título.

O desencantamento a que me referi acima é usado no sentido contrário, mágico, da palavra encantamento dos contos de fadas. Ou seja, aqui encantar significa transformar em outro ser. Desencantar, portanto, quer dizer, por meio de uma ação, raptar a possibilidade da metamorfose.

Trata-se de uma menina de 8 anos, tomada por uma agitação íntima frente à proximidade do carnaval - a festa profana, durante a qual o mundo pode se transformar: "Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim." (p.23)

O carnaval, então, soa como um momento de renovação e de possíveis metamorfoses. Como o mundo que no carnaval, dionisiacamente abre-se em "rosa escarlate", à menina, naquele carnaval, surge a possibilidade de ser Rosa - com a fantasia - Rosa - feita de papel crepom, para ela e sua amiga, pela mãe da amiga.

A promessa desse presente a deixa "tonta de felicidade". Passa a viver a espera de fantasiar-se em Rosa e, assim, ser outra - quase mulher, de batom bem forte nos lábios, ruge nas faces, cabelos frisados. À exuberância mascarada exterior, corresponderia o esquecimento transitório de sua meninice de mãe doente, de cabelos lisos, que a colocariam fora de sua "infância vulnerável".

Lenta e em êxtase, a menina acompanha a confecção das fantasias, vivendo em antecipação o dia de poder usá-la. Mas, no dia, quando já vestida de Rosa, só faltando receber os toques

finais de ruge, batom e cabelos, que a coroariam de Rosa, sua mãe sofre uma piora súbita de saúde, e ela é mandada às pressas, meio transformada, à farmácia para comprar remédio.

Mostrar-se desse modo, somado o remorso de sentir prazer mesmo com a mãe doente, mutila a experiência. Desencanta-a: "E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina." (p.26)

A salvação é conseguida, horas depois, quando a casa se acalma, para aquela rosa desencantada postada ao portão da casa, com a atenção de um menino bonito. Este joga-lhe confetes no cabelo, já quase perdendo o frisado feito às pressas. Ficam se sorrindo. A narradora, então, conclui: "E eu então, mulherzinha de oito anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa." (p.27)

2.4.3- Cem anos de perdão: A rosa é uma das imagens reiteradas na literatura de Clarice Lispector. A perfeição. A beleza. A solidão tranqüila. A tranqüila e silenciosa beleza da rosa parece atrair as personagens.

Como se viu em Restos do Carnaval, a possibilidade de vir a ser a rosa encarnada - mulher - torna a personagem encantada. Também Laura, a personagem de A imitação da rosa (Laços de Família), sente-se irresistivelmente atraída pelas rosas, esquecidas de si mesma, no jarro da sala. É uma situação singular a dessa personagem. Recuperando-se que está de um estado doentio, que

a colocara internada em uma clínica de repouso, esforça-se por seguir as indicações médicas para recuperar a normalidade de vida perdida com aquele seu isolamento brilhante que a tornava, diante do marido, super-humana. Laura segue religiosamente as palavras do médico, como sempre fora, ordeira, "com seu gosto minucioso pelo método", pela limpeza, pela discrição, pela impessoalidade com que se relaciona com as coisas. Nunca entenderia como pudera deixar-se ir como um barco tranqüilo vai, ou imobilizar-se como uma noite estrelada, cometendo aquela espécie de traição a Armando (o marido) que perplexo a visitava diariamente. Agora em casa, recuperava-se, não mais se permitiria voar daquela forma extravagante. Mas as rosas no jarro, na sala onde sentada devaneava, a seduzem com sua extrema beleza. Alerta e hesitante, sabendo o risco que corre de olhar-se naquela perfeição, tenta livrar-se daquela luminosidade de buquê de rosas que a chama, mandando, pela empregada, as rosas para sua amiga Carlota. Em vão. Não resiste e novamente, como um trem que parte, entrega-se, sem sono, vigilante, erecta àquela solidão inalcançável que as rosas despertaram nela.

Foi preciso esse rápido resumo para tentar mostrar como a personagem Laura, na sua loucura de ter algo realmente seu, traga as rosas para dentro de si. A menina de Cem anos de perdão também é seduzida pela perfeição das rosas. Assim, é tentada a cometer o ato proibido de tomar para si rosas dos jardins das casas ricas de Recife. Esse ato proibido tem um nome condenável: roubo. O conto vai mostrar, como diz o título, que, em vez de castigo, um roubo assim, inocenta, dá perdão. Porque são as rosas que pedem para serem roubadas, em sua entrega gratuita. Há uma semelhança no

comportamento da personagem Laura, descrita acima, e a menina que rouba rosas. O modo como cada uma se apossa da rosa é diferente, no entanto, ambas a almejam.

No caso da menina, a posse da rosa é direta. Ter em mãos, sensualmente, o objeto desejado. Como em Felicidade clandestina, a agitação, o coração batendo fazem parte da glória que é possuir o objeto desejado. Na mulher Laura, a ação da posse pertence a uma outra dimensão. Mais abstrata, de querer o ser da rosa dentro de si mesma.

A menina de Cem anos de perdão é a realizadora do plano e da ação do roubo. Cabe à amiga o papel secundário de auxiliar na realização do plano: "Mas, como boa realizadora que eu era, raciocinei friamente com minha amiguinha, explicando-lhe qual seria o seu papel: vigiar as janelas da casa ou a aproximação ainda possível do jardineiro , vigiar os transeuntes raros na rua."(p.61)

Essa menina que quer tomar para si o que parece inalcançável e se compraz em fugir de coração batendo, uma espécie de vício, não rouba apenas rosas, mas também pitangas escondidas que, quando apalpadadas, deixam os dedos úmidos e ensanguentados, essa menina, como dizia, de extrema sensibilidade está em comunicação direta com a natureza. Com todos os sentidos acionados, assim se processa sua infância: "Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume." (p.61) Argumentos que parecem inocentá-la por aquele instinto de rapina.

2.4.4- Os desastres de Sofia: Mundo. Imundo. Puro. Impuro. Faces da mesma moeda, esses são alguns conceitos

profundamente investigados na literatura de Clarice Lispector.

Sofia, a menina de 9 anos, de "pernas compridas", "sapatos sempre cambaios", "cabelos escorridos", é movida, como diz o conto, pela "sabedoria com que os ruins já nascem" (p.101). Como uma criança sempre úmida, cujo nariz "sujo" constantemente tem de ser esfregado na manga da blusa, para secar por momentos essa umidade que escorre o corpo todo, a infância exacerbada de Sofia a incomoda. "Eu tinha muita consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer (...) . Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina." (p.116) Como se vê, é Sofia uma menina sem candura, que carrega sua meninice suja, mas que projeta sua redenção no futuro adulto que seria. Por isso venera os grandes, em especial o professor.

A história vai contar a descoberta que cedo Sofia faz de que a utópica redenção, confusamente esperada na infância, não aconteceria nunca. Isso, através da relação que se estabelece entre ela e o professor - imagem símbolo da confiança no futuro que a menina possui. A quebra de expectativa, produzida pela descoberta da também fragilidade daquele homem que ocupava tanto sua atenção, é que faz romper seu precário equilíbrio, reagindo nela como uma profunda compreensão, de algo que nem a personagem narradora consegue esclarecer bem, porque uma experiência praticamente

indizível em palavras, mas que, no entanto, produz a compreensão. Mergulhar nas águas profundas do sentir humano e esforçar-se para produzir no discurso literário a expressão desse sentir, como já foi dito, será uma obstinação de Clarice. Sofia adulta quem diz: "Assim como por um instante 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 eu entendo." (p.119)

Antes de prosseguir, parafraseando esse conto denso em complexidade de sentimentos, é preciso voltar e esmiuçar melhor os conceitos - puro/impuro; mundo/imundo - mencionado acima. Estabelece-se nesse conto um diálogo com a escritura bíblica e com as noções de culpa, pecado, esperança, promessa...nela presentes. Noções essas que passam pelo crivo estético da autora. A manducação da matéria branca da barata por GH, em A Paixão Segundo GH - um outro texto pontuado com a escritura sagrada - constitui-se no ápice do enfrentamento do imundo, do horror, da descida ao inferno a que a personagem se expõe, na virada de costas que dá à sua vida organizada de mulher de classe média. GH transgride, em seu apartamento, numa espécie de esquecimento, toda a organização construída de sua vida, para poder tocar, através da massa branca da barata que a horroriza, o instante-já - a alegria infernal, a danação de sabá. É GH quem diz diante da barata: "Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (...) Eles dizem tudo, a Bíblia, eles dizem tudo - mas se eu entender o que eles dizem, eles mesmos me chamarão de enlouquecida. Pessoas iguais a mim haviam dito, no entanto entendê-las seria a minha derrocada . 'Mas não comereis das

impuras: quais são a águia e o grifo e o esmerilhão.' E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha e todo o gênero de corvo. Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz."⁹ O trecho bíblico citado no fragmento acima pertence ao Levítico xi-13-19.

O avanço à experiência limite, proibida, provoca a náusea/vômito. Pode-se dizer que Sofia é a personagem-criança que antecipa GH. Ambas avançam para a experiência limite, causadora da náusea-vômito: "Naquela mesma noite aquilo tudo se transformaria em incoercível crise de vômitos que manteria acesas todas as luzes de minha casa." (DS. p.115) e em A Paixão Segundo GH: "Eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor..."³¹

Para Benedito Nunes a náusea em Clarice "não só interfere com a liberdade como dela se apossa, chegando a destruí-la. Esse estado excepcional e passageiro transforma-se para a romancista numa via de acesso à existência imemorial do ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento inutilmente recobrem sem conseguir superá-lo."³²

Podemos ficar no ponto em que essas personagens transgridem a

⁹ op. cit. p. 68

³¹ op. cit. p. 162

³² Nunes, Benedito. O Mundo de Clarice Lispector. Edições Governo do Estado do Amazonas. Manaus. 1966. p. 24

ordem, ao avançar para os mistérios do "ser sem nome" e voltar ao conto. Sofia, a garota barulhenta, piadista em sala de aula, de ruidosas gargalhadas, sente-se inquieta ante a figura gorda, grande, silenciosa daquele professor de ombros contraídos. Este com sua "controlada impaciência" de administrar a classe a instiga à provocação. Sua triste indiferença com a vida leva-a querer tentá-lo, coisa percebida pelo professor que passa a evitá-la.

Impressiona nesse conto a utilização que a autora faz de signos verbais, convencionais do universo adulto que, empregados ao universo infantil, acusam o entrecruzamento do plano infantil e adulto. O trecho seguinte pode exemplificar esse ponto: "O jogo como sempre me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições (...) sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo eu estava sendo a prostituta e ele o santo."(p.101) Signos incomuns no relato de experiências infantis. A "prostituta" Sofia tenta o "santo" - professor. "Prostituta" neste caso perde o peso moral que a palavra tem e aponta ao ser que adora a matéria do mundo, em contraste ao "santo" que se afasta dela. Novamente GH: "Eu estava comendo a mim mesma que também sou matéria viva do sabá. Não seria esta, embora muito mais do que esta, a tentação pela qual passavam os santos? E de onde aquele que seria ou não santo, sai ou não santificado. Desta tentação no deserto, eu, leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo."³³

Sofia é esse "ser vivo", uma menina quase sem distância com as

³³idem. p. 125

coisas, inventora de histórias. Suas palavras saem fáceis. E é pelas palavras que atinge o professor. A comunicação de fato entre ambos dá-se através de um texto escrito por Sofia. Uma composição escolar baseada em história contada pelo professor em classe: um homem pobre sai pelo mundo buscando um tesouro que sonhara, e que poderia deixá-lo rico. Após muita procura infrutífera, volta à sua pobre casa e como não tem o que comer começa a plantar em seu quintal, a vender o que colhe, tornando-se, assim, um homem rico. Nessa história está contida a moral da vitória da razão sobre o sonho, e do trabalho sobre o ócio.

Sofia, em sua composição, inverte essa moral. Fala de tesouros escondidos que podem ser encontrados onde menos se espera, de quintais sujos, onde se escondem tesouros. Outra vez, o intertexto com o texto bíblico. No Evangelho de São Mateus, a parábola do tesouro escondido (XIII-44) diz: "O reino dos céus é semelhante a um tesouro escondido num campo, o qual, quando um homem o acha, esconde-o, e, pelo gosto que sente de o achar, vai e vende tudo o que tem, e compra aquele campo."

O tesouro escondido de Sofia não conduz ao reino dos céus, mas ao reino da vida. No entanto, como na Bíblia, a moral de Sofia aponta para o ócio como meio de encontrar o tesouro escondido. Provavelmente o professor, ao ler sua composição, associa sua mensagem ao princípio prudente e angelical da Bíblia. O que o leva a deixar a indiferença habitual em relação à menina e olhá-la como se fosse pela primeira vez, com ternura. Essa suposta descoberta de um valor escondido na garota o faz desenrigecer-se em um riso prazeroso. Sinal de nascimento de vida que Sofia identifica nele.

Mas o equívoco causado pelo uso de diferentes protocolos com os quais ambos lidam, e talvez pela ingenuidade com que o professor lida com aquela "criança diferente", ou ainda por aquela apressada composição de criança que usa (com a inabilidade de uma criança) palavras-imagens consagradas para dizer sentimentos tão paradoxais, como dizia, esse equívoco reagirá fundamente na garota.

Já adulta, a personagem narradora Sofia refletirá a respeito dos perigos da palavra literária e do cuidado necessário com o dito, com o interdito: "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 desabar pelo despenhadeiro as minhas mais altas geleiras."(p.102)

É, portanto, nas fendas criadas pelo texto que Sofia escreve e a compreensão feita dele pelo professor, que a crise sobrevém, obrigando Sofia a ver entranhadamente: "Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara - o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, via a careta vagorosamente hesitando e quebrando uma crosta (...) Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta - que estava sorrindo. Eu vi um homem

com entranhas sorrindo. Via sua apreensão extrema em não errar, sua aplicação de aluno lento, a falta de jeito como se de súbito ele se tivesse tornado canhota."(p.114)

A visão dessa vida nascente à sua frente a desilude. Ao acreditar nela e em sua história, o professor faz desabar toda sua esperança naquele futuro "limpo": "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!" " (p.116)

Sofia é a intermediária, através da qual o professor inicia-se no amor, não a alguém, mas através de alguém. Inicia-se ao amor no impuro. Um tema, esse, bastante explorado na literatura de Clarice Lispector. Não o amor fácil de amar o belo, o limpo. Mas despertar ao difícil amor e seu horror, como a personagem Ana, do conto Amor, no Jardim Botânico. Sofia leva o professor a encontrar o "tesouro escondido" do amor ao ruim: " 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." (p. 118)

Já adulta, como foi dito, a personagem revê todos esses fatos no plano de suas relações existenciais. E não é por acaso que no final do texto, a narradora, refletindo a respeito do que seja amar o ruim, o impuro, refaz interrogações do Chapeuzinho Vermelho, retomando um dos ícones mais conhecidos dos Contos Maravilhosos: o

lobo mau.

Como o que nasce com mão dura e sem nojo do feio, do ruim, da dor, e que, por isso, pode arrancar os "espinhos mortais" do homem, e doar-lhe vida, Sofia é essa espécie de lobo mau na história que, parodiando as interrogações do conto maravilhoso, pode ensaiar respostas às experiências vividas com o professor: "Para que servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os 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." (p.119)

Clarice Lispector, em sua adolescência, cai em profundo estado febril, ao ler O Lobo da Estepe, de Hermann Hesse, tal o efeito que o livro lhe provoca. Nesse romance, o narrador, descrevendo Harry Haller, o homem atormentado por sentir-se dividido, metade homem, metade lobo, diz: "É admissível, por exemplo, que, em sua infância, fosse rebelde, desobediente e anárquico, o que teria levado seus educadores a tentar combater a fera que havia nele, dando ensejo assim a que se formasse em sua imaginação a idéia e a crença de que era, realmente, um animal selvagem, coberto apenas com um tênue verniz de civilização."³⁴

³⁴ op. cit. p. 47

2.4.5- A legião estrangeira: Nos quatro primeiros contos (FC; RC; CAP; DS) a infância é vista, guardadas diferenças de cada personagem criança, como um momento de intensa força vital. São corpos vivos que se movimentam soltos pelos espaços e que refletem essa voracidade de vida.

Já vimos como o processo de inibição do viver pode começar cedo, na relação mãe-filho, em As crianças chatas. A vida obediente (a não se sabe ao certo que leis), a fidelidade em "ser um igual" entre milhões de iguais está tematizado no conto Os obedientes (incluído também em Felicidade Clandestina).

Essa é a história de um homem e uma mulher, sem filhos, casados há 25 anos. Descritos como pessoas semimortas, começam em um dado momento da vida a tentar viver intensamente. Não importa aqui o resumo da história, mas a intromissão do narrador, que diz: "Na verdade também estavam calmos (o casal) porque "não conduzir", "não inventar", "não errar" lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra de vida assumido tacitamente. Eles nunca se lembrariam de desobedecer - , a Deus? A sociedade? Que sociedade? E a que Deus serviam? Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões de iguais. "Ser um igual" fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue." (p.84) Essa consciência de "ser um igual" é que os fazem obedientes, caminhar como um igual.

Semelhante a esse casal, no sentido da obediência a, talvez, um corpo social, agem os pais de Ofélia. Pessoas altivas, orgulhosas, fiéis aos desejo de subir na vida, cuidam em não dividir sua intimidade com ninguém. A proximidade de corpo, com

vizinhos, no elevador, por exemplo, torna-se algo fortemente constrangedor. De fato, Ofélia é a personagem criança que mais se destaca, no aspecto da ação, das outras personagens dos contos anteriores. Ou seja, se as outras são muito mais obedientes aos seus impulsos, ao agir, Ofélia, ao contrário, treinou-se em obedecer a um comportamento lógico, que destoa da infância atabalhoada das outras. É mais um tipo caricaturizado em uma infância imobilizada.

Logo na introdução desse conto, a narradora se refere a uma espécie de tribunal a que se está constantemente prestando contas. Um tribunal, parece-me, semelhante àquele que detém Josef K (O Processo, Franz Kafka), sem que o mesmo tivesse feito qualquer mal e ao qual responde o longo processo, sem nunca entender bem do que se trata. A autora refere-se a esse júri abstrato, porque se lembrou de Ofélia, a garota que há anos sumiu com sua família, mas de quem ela agora se lembra, devido ao pintinho trazido para sua casa, em véspera de Natal. Assim, diz o trecho: "Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço - e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem." (p.63)

A narradora acompanhará a entrada de Ofélia nesse abismo da desordem. Será uma espécie de guia à menina, que se iniciará, não sem dor, em sua meninice, fonte de vida. Pode-se muito bem associar a menina Sofia (DS) com a narradora deste conto, como se esta fosse

aquela já adulta (a narradora está sempre a mexer com palavras em sua máquina de escrever, na sala onde recebe Ofélia), no sentido da habilidade de despertar vida no outro.

A vida apaixonada é encoberta em Ofélia, como já foi dito, menina de 8 anos, por uma camada de racionalidade e polidez que a garota exhibe. Ofélia é, assim, caracterizada pela personagem narradora - mulher já adulta, vizinha de apartamento da menina, a quem esta visita diariamente, atraída que é por aquela mulher sempre ocupada e desorganizada: "Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, com olheiras iguais às da mãe (...). Levantava com cuidado a saia de babados, sentava-se, ajeitava os babados (...). Tinha opinião formada a respeito de tudo (...). Já menos tolerável era seu hábito de usar a palavra portanto com que ligava as frases numa concatenação que não falhava." (p.69/70)

Ofélia, na história, será guiada a transgredir esse ordem estabelecida da linguagem dos gestos e palavras. Um pintinho, comprado na feira agora pela época da Páscoa (Natal e Páscoa aqui são dois símbolos cristãos que lidam com a vida, assim como o pinto é o milagre do ovo que desabrocha em vida), um presente da narradora a seus filhos, alojado no chão da cozinha, será o fator desencadeante da transformação de Ofélia.

O espaço, onde habitualmente ocorrem os encontros de Ofélia com a narradora, é a sala de visitas do apartamento desta. Ali, Ofélia, sentada cuidadosamente, pode desfiar suas fileiras de conselhos sobre diversos pontos discordantes do comportamento da narradora. A menina sempre escapa de seu apartamento para ir ao da vizinha. Certa vez, a mãe de Ofélia, diante da porta do apartamento da

vizinha, em tom de quem foi ofendida, como se a narradora estivesse raptando um pouco sua filha, a proíbe de frequentar aquele lugar. Em vão, pois a menina sempre volta. Sua constante presença incomoda a narradora que se pergunta: "Quando é que eu lhe jogara um osso para que ela me seguisse muda pelo resto da vida?" (p.72)

Em uma das visitas, aliás a última, Ofélia ouve o piar do pintinho na cozinha. Aquele ruído a paralisa. Tudo parece parar à volta. Ela toda é tomada por aquele piar. Começa aí a sua desordem. Pergunta e fica sabendo que na cozinha tem um pintinho. Desejo, inveja, cobiça de ter aquele pintinho para si começa fazer Ofélia desvertir-se daquele corpo rígido, com que até então desempenhara seu papel de menina séria, dona da verdade. Querer o pintinho nas mãos a colocava numa situação de tamanha fragilidade que pedir para ir vê-lo seria o seu primeiro gesto em direção ao tormento da liberdade que a tornaria uma menina descoberta. Por isso, ela hesita em pedir. A narradora não facilita, tomando a iniciativa de mandá-la para cozinha brincar com o pintinho. Apenas ampara. Mas o gesto decisivo tem de ser de Ofélia que num espasmo visceral acaba realizando.

O tempo subjetivo, nesse momento, precisa ser fortemente explorado para dizer a experiência existencial: "Ficamos nos defrontando, dessemelhantes, corpo separado de corpo; somente a hostilidade nos unia. Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse dor dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim; cada vez mais forte à medida que Ofélia precisasse me odiar e precisasse que eu resistisse ao sofrimento de seu ódio. Não posso viver isso por você - disse-lhe minha frieza.

Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza. Ao me usar ela me machucava com sua força; ela me arranhava ao tentar agarrar-se às minhas paredes lisas. Afinal sua voz soou em baixa e lenta raiva:

-- Pois vou ver o pinto na cozinha." (p.78)

Realizado o gesto, Ofélia é uma criança sem pudor, com um pintinho na mão, uma criança que pode rir, desprender-se daquele fio que a ligava à narradora, para correr alegre atrás do pinto, protegê-lo, apertá-lo...e matá-lo. Gozar daquele amor, "tortuoso amor". Tão tortuoso que leva a iniciada e desajeitada Ofélia a desaparecer para sempre da casa da narradora, após deixar o pintinho morto no ladrilho da cozinha.

2.4.6- Uma história de tanto amor: O tema central dessa história é o amor, como inscreve o título. Mas um amor acrescido do advérbio de intensidade tanto. A personagem, menina (não nomeada, podendo ser, portanto, uma ou qualquer menina) "era criatura de grande capacidade de amar" (p. 149). Mais uma vez Sofia pode ser invocada, pois essa menina, essa de "grande capacidade para amar" ama e cuida do feio, do sujo, pois amar galinhas (esse ser tão destituído de sedução, que parece participar do ambiente doméstico apenas para ser transformado em uma succulenta refeição) significa acatar inclusive aquela morrinha que a galinha carrega sob as asas. Pedrina e Petronilha são duas galinhas prediletas da menina, entre outras que habitam o quintal de Minas Gerais.

Quando, um dia, Petronilha é sacrificada para ser servida na

refeição da família, sem que a menina soubesse, esta passa " a odiar todo mundo da casa, menos sua mãe que não gostava de comer galinha e os empregados que comeram carne de vaca ou de boi." (p.149)

Como se vê, essa grande capacidade para o amor da menina, contém também o seu contrário - grande capacidade para o ódio. Outro paradoxo: não odiar os empregados que comeram carne de vaca ou boi, restringe esse amor da menina a apenas às duas galinhas, pois ela é indiferente ao sacrifício a que o boi ou a vaca foi submetido. Trata-se de um amor, como está inscrito no texto, por assim dizer ,romântico, endereçado apenas ao objeto do amor.

Recusar-se a comer Petronilha, não participando da refeição onde ela foi servida, e odiar todos que a comeram é só um primeiro estágio do seu sentimento. Sentimento esse que se transforma, pois " um pouco maiorzinha, a menina teve uma galinha chamada Eponina. O amor por Eponina: dessa vez era um amor mais realista e não romântico; era o amor de quem já sofreu por amor." (p.149/150) Dessa vez, quando sacrificam Eponina, a menina soube entender o funcionamento da vida e não rejeita mais participar daquele ritual de carne e sangue (Eponina fora preparada ao molho pardo), como fizera com Petronilha.

No ritual há transformação, metamorfose. E naquele momento de ceiar Eponina a menina parece compreender a violência como parte da vida. O ritual assinala o crescimento do indivíduo. Participar da ceia em que Eponina é servida, comê-la "com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida (p. 150), confere largueza ao modo

de amar da menina, o qual, agora, implica também num ato canibal de adoração/devoração daquele objeto amado.

A conclusão do conto aponta para esse amor que poderia, como mais tarde a menina descobre, voltar-se para seres da mesma espécie: "nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina. A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens."(p.150) A menina de Felicidade clandestina, na rede, agarrada ao livro é comparada com uma mulher junto ao seu amante; já na ceia de Eponina, a menina prepara-se para mais tarde, quando moça, amar os homens.

O exame das seis narrativas em que a criança é personagem central ofereceu-nos subsídios para que se confirme a infância, na arte de Clarice Lispector, como fonte de vida, agitada, febril, desordenada ainda. Vida apaixonada por si mesma. Que toma forma humana naqueles corpos - livres, criativos -que desfilaram à nossa frente. Corpos quase sem distância com a natureza circundante: na menina sádica e vingativa que sonega o prazer à outra que tanto deseja o livro; na menina encantada (e culpada) pela fantasia Rosa; naquela, cujo instinto de rapina manifesta-se diante da beleza irradiante da rosa ou da entrega viva das pitangas suculentas e vermelhas; no viver encoberto e depois desperto de Ofélia; na sábia e desastrada Sofia; e na agudeza de observação da menina que tanto amava galinhas.

Essas narrativas, ao focarem, em relevo, a imagem dessas personagens meninas, colocando todo o resto em plano de fundo, confere-lhes autonomia de viver... de sofrer, de desejar, amar,

odiar... . A dependência da criança em relação aos adultos, não aparece como fator determinante para manutenção e funcionamento da vida. Ao contrário de crianças obedientes, presas, passivas, são ativas, soltas, expostas, errantes. Desinfantilizadas, no sentido da dependência ao absolutismo da lógica adulta, portanto. De um modo, ou outro, o que se vê é a vitória da vida.

Feito este percurso, podemos, então, passar para a próxima parte do trabalho, que se ocupará de examinar os quatro livros dirigidos à criança, de Clarice Lispector. Momento em que a criança - agora receptor da mensagem - poderá receber também, quer seja no plano da relação narrador-autor/narratário-leitor, quer seja no plano temático/formal, um tratamento que identifique como desinfantilizado, naquele sentido explicitado na introdução.

Há, como veremos, um profundo respeito pelo receptor das histórias, o que leva o narrador-autor a lançar mão de recursos persuasivos de captação da confiança do leitor, para introduzi-lo no espaço-tempo-real-maravilhoso, aludido no início deste trabalho, que, como veremos, dá-se por um modo singular de olhar o mundo. Em outras palavras, evocando Bachelard, esse olhar fascinado ao mundo corresponde a uma vivência sensível, movida não só pela percepção (que lida com o mesmo, com a repetição, com a inércia criativa), mas também pela mobilidade de uma imaginação sem "asas cortadas". Um imaginário criador. Aberto. Essencialmente aberto à novidade³⁵. Com seu poder de imagem. E de humanização que ele carrega.

³⁵ Ver Imaginação e Mobilidade em O Ar e os Sonhos - Gaston Bachelard

As ilustrações que acompanham os textos escritos foram ignoradas, quando da abordagem dos mesmos. Essa espécie de texto paralelo que está na grande maioria dos livros dirigidos ao público infantil, minuciosamente bem cuidado, constitui-se também em elemento da significação, da gramática da história. Convida o leitor a que embarque na imagem desenhada. No entanto, este trabalho focaliza apenas a palavra literária.

III- "O MUNDO ERA TÃO RICO QUE APODRECIA" (Os livros infantis)

"Ao mesmo tempo que imaginário era um mundo de se comer com os dentes. Um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado... As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia."
(AMOR - Clarice Lispector)

1- LIVRO PARA GENTE PEQUENA E PARA GENTE GRANDE

Primeira questão: Seria esse conjunto de textos restrito apenas às crianças? No interior do próprio texto, pode ser encontrada a resposta: "Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: "O mistério do coelho pensante". Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi." (MMP¹). Um outro indício nesse sentido está no procedimento retórico-persuasivo contido no convite à co-criação doméstica do mini prefácio de O Mistério do Coelho Pensante: "Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as

¹As citações das obras infantis serão identificadas com as seguintes siglas: MCP - O Mistério do Coelho Pensante; MMP - A Mulher que Matou os Peixes; VIL - A Vida Íntima de Laura; QV - Quase de Verdade

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)

Desse modo, as histórias, produzidas sintonizadas ao espírito da tradição oral/popular, fonte da qual origina-se a literatura infantil, abrem-se também a outros leitores - adultos. Dado que nos permite deduzir ser essa literatura infantil um dos meios de acesso ao temário da autora. Assim como as crônicas. Isto porque, como se sabe, a ida direta aos seus textos "adultos", para que o leitor saia molhado deles, exige deste alguns protocolos ausentes no leitor não especializado.

Se atentarmos para três, dos quatro títulos: O Mistério do Coelho Pensante; A Mulher que Matou os Peixes; A Vida Íntima de Laura - veremos que tratam-se de títulos chamativos, à moda da literatura folhetinesca de raiz oral/popular, que busca alimentar o desejo de curiosidade e plenitude que habita, não só a criança, mas o leitor geral. Que essa expectativa inicial criada, em relação ao mistério, ao suspense, ao clandestino, será frustrada logo no início de cada história, isto poderemos ver. Em lugar da satisfação prenunciada no título, terá o leitor contato com outro tipo de mistério, de suspense, de clandestinidade. Estes, agora, iluminados pela ótica de Clarice Lispector.

Possa, talvez, a literatura infantil conduzir o leitor a uma iniciação à visão de mundo da autora.

Isto posto, podemos penetrar na abordagem dos textos, cujo

enfoque terá sempre em mira uma figura de vital importância: o narrador. Seus procedimentos, o diálogo estabelecido com o destinatário dos textos, será o ponto central da análise, a partir do qual irradiam-se os conteúdos e temas desenvolvidos. O que chamo de desinfantilização promovida pelo texto infantil clariceano, portanto, encontra-se intimamente ligada com a posição assumida pelo narrador.

1.1- Benjamin e o Narrador

Sendo o narrador figura de destaque nas histórias infantis, é importante que se reflita sobre ele. Benjamin nos oferece, a esse respeito, um excelente estudo acerca da figura do narrador, que pode nos auxiliar na compreensão do significado que adquire o narrador nas histórias de Clarice Lispector.

Em O Narrador, o autor Nicolai Leskow e sua obra dão oportunidade a Benjamin para que rastreie minuciosamente os traços fortes e simples que constituem o verdadeiro narrador. Paralelamente também será observada a tendência para o fim da arte de narrar - uma arte artesanal - resultante dessa tendência de um longo processo, no qual a narrativa como troca de experiência comunicável, épica, que "anda de boca em boca", foi sendo banida do discurso humano. O que se viu foi, culminando na experiência de guerra mundial, as experiências, que no passado falaram de interesses fundamentais do homem, serem cada vez mais desmentidas pelas práticas humanas e revelarem, não mais a crença deste em si

mesmo e nos outros, mas sua desconfiança, desencanto, fragilidade, solidão, medo... frente ao mundo.

Leskow corporifica um exemplo de escritor que executa, em papel impresso, a eficácia do narrador - narrar mergulhado na própria experiência ou de outrem, transformando essa experiência, em experiência para o ouvinte. O que significa dizer que o narrador dispõe de uma autoridade, baseada em seu discernimento de mundo, que confere validade ao seu relato. É preciso, para tanto, que, à maneira do camponês ou do homem do mar (representantes mais arcaicos da arte de narrar), o homem que narra esteja à vontade quanto à distância temporal e espacial. Em outras palavras, tenha consistência espiritual para poder pronunciar-se como quem conhece o longe - espaço/temporalmente.

Toda verdadeira narrativa abriga uma utilidade. O narrador é antes de qualquer coisa o homem que dá conselhos. E segundo Benjamin, "o conselho entretecido na matéria da vida vivida é sabedoria. A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando."² Sobre o grande narrador diz: "este se enraizará sempre no povo antes de mais nada nas suas camadas artesanais."³

No grande narrador reside um artesão. Sua matéria - a experiência - define uma prática, na qual, evocadas palavras de Valery, alma, olho e mão não são alienáveis do ato de narrar. O

² op. cit. pág. 59

³ idem pág. 69

corpo todo do homem, sua experiência, sua relação com o trabalho intervém no momento em que narra. O narrador, portanto, não é aquele que apenas usa a voz. Porque nele se encontram secularmente enraizados os gestos que apóiam o trabalho, pode o homem que narra moldar de infinitas formas o que pronuncia. É nesse sentido que Benjamin, apropriadamente, se utiliza da imagem do oleiro produzindo seu utensílio de barro. As marcas das mãos impressas na tigela indicam a aderência religiosa do trabalhador à sua obra. Transportada no plano das sensações, essa imagem dá sinais do sábio que habita o narrador, cuja relação com suas histórias lembra a figura do oleiro.

No verdadeiro narrador, para Benjamin, entrelaçam-se o professor, o sábio, o Justo, o que o aproxima de uma espécie de homem-deus, detentor de um discernimento do mundo.

De que modo atua esse narrador bejaminiano, que habita Clarice Lispector, no texto infantil, é o que tentaremos localizar a seguir.

1.2- O Pacto de Verdade

Um eixo decisivo atravessa as quatro narrativas infantis de Clarice Lispector: trata-se de um compromisso, assumido com o destinatário, de sempre falar a verdade:

"Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho."(MCP)

"É verdade que nem eu, que estou contando a história conheço a resposta. O que posso lhe garantir é que não eutou mentindo."(MCP)

"Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina."(MMP)

"Vocês pensam que estou inventando? Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles." (MMP)

"Bem, obrigada por terem acreditado em mim. Não gosto de passar por mentirosa."(MMP)

"Acho que vou ter que contar a verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo."(VIL)

"Outra verdade: Laura é bastante burra."(VIL)

"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." (QV)

A última história Quase de Verdade, que é a mais embarcada no reino do maravilhoso ("O que vou contar também parece coisa de

gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro. "(QV)), traz referido no título o apego à verdade sentenciado pelo narrador. Essa história afasta-se das anteriores pelo mergulho mais profundo no sobrenatural, sem que os fatos naturais sejam ignorados. Por isso Quase de Verdade. Nessa história, a que mais dialoga com o universo dos contos maravilhosos, juntou-se "verdades" da realidade cotidiana. Núpcias entre real e maravilhoso, de forma a "quase" apagarem-se os limites de um e outro. A realidade cotidiana invadida pelo maravilhoso, afirmando a capacidade inventiva do homem.

Mas o que se pergunta, afinal, é: por que tanta ênfase na questão da verdade?

1.3- Inventar e Mentir

Lembremos da pequena Sofia, a menina considerada como tendo um viver errado, discriminada, que vive atormentada pelo sentimento de culpa. Muito desse sentimento deve-se à sua mania de inventar e, assim, parecer estar sempre mentindo: "Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira." (DS - p.114) A sensação de estar pecando é que atormenta Sofia - a menina imaginativa.

O narrador das histórias infantis, ao afirmar, repetidas vezes, estar falando a verdade, não mentir para crianças, certamente, leva em conta esse potencial infantil - a capacidade de fantasiar em meio a um contexto em que a palavra pronunciada foi desacreditada. Ao mesmo tempo que investe na confiabilidade, por

isso afirma sempre falar a verdade, o narrador inventa suas histórias e instiga o leitor a também embarcar na viagem com ele:

"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." (MCP)

"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)

"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?" (VIL)

"Se você conhece alguma história de galinha, quero saber . Ou invente uma bem boazinha e me conte." (VIL)

"Mas aposto que você não sabe que eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha." (QV)

"Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está (...) Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta." (QV)

Como pode-se perceber, há um paralelismo estrutural nas histórias, provocando o leitor a inventar. Já que inventar não é mentir, o que, então, é 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 uma criança. Criança nunca é chata."
(MMP)

"Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro.

-Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só." (VIL)

Quando inverte os papéis (comumente as crianças são consideradas chatas) , e proclama serem certos tipos de adultos chatos - os que nos obrigam a mentir - não só dirige-se de modo a captar a simpatia e confiança do leitor (como não confiar em alguém que só fala verdades?), como aponta para um conceito do que seja mentir. Desse modo, mentir refere-se a um ato deliberado - de criar uma falsa verdade. Uma encenação da palavra diferente do fingimento ficcional. Um ato não inocente, não autêntico, portanto. No ato de mentir há malícia, falsidade.

"Criança nunca é chata." Lembro-me da crônica: "As crianças chatas", cuja hierarquia adulta (a da mãe) é que imprime à criança a condição de "chata".

Duas lições parece poder o leitor extrair dessa fala do

narrador: A primeira é que inventar não é mentir. E já que inventar não é mentir - a segunda - pode o leitor sentir-se à vontade para soltar seu imaginário e deixar fluir suas imagens, brotadas da realidade em que se vive. Pode, desse modo, o leitor inventar à vontade, sem culpa.

1.4- Singularidades do Narrador

Como já vimos, trata-se de um narrador que não mente às crianças. Mas um narrador que inventa. Inventa, por isso, verdades. Verdades nascidas a partir da visão natural da realidade.

O narrador como instância doadora do discurso, esse eu-ficcional, não deve ser confundido com o eu empírico do autor, como se sabe. No entanto, nas narrativas infantis há uma proposital menção ao eu empírico do autor. Narrador e autor empírico, então, se fundem no texto.

Como isso acontece?

O destinatário da primeira história, O Mistério do Coelho Pensante, é Paulo. Paulo é o nome de um dos filhos de Clarice Lispector. Nos dados biográficos, consta que a primeira história infantil foi escrita "a pedido e ordem" de seu filho Paulo. Na apresentação da história lá está esta informação, mais a citação de seus dois filhos (Pedro e Paulo) e ainda tratar-se de uma história para uso doméstico, por isso ter deixado o autor "todas as entrelinhas para explicações orais". No final, abreviado encontra-se o nome da autora - C.L.

A provocação para que contribuições orais sejam dadas por aqueles (pais, mães, tios, tias, avós) que se ligam à criança, instigando os componentes familiares a retomarem o ato de narrar, no sentido empregado por Benjamin - de quem narra experiências - afirma o autor como o dono do discurso narrativo, dirigente de suas histórias. Nesse sentido, a capacidade de criar histórias, um ato que não se confunde com mentir, é aberta como possibilidade de todo homem.

Em A Mulher que Matou os Peixes, o narrador é identificado com o autor, através da apresentação feita: "Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice." E mais: "Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: "O mistério do coelho pensante." Mais: "Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande."

A identificação do perfume usado pelo eu que narra - Vert e Blanc - de Carven - é outra ligação entre a pessoa do autor e narrador.

Em A Vida Íntima de Laura, não há identificação direta da voz narrativa, como nos anteriores. No entanto, a ponte com o contexto empírico do autor se faz através da menção a uma figura emblemática brasileira: Pelé. Laura (a galinha) diz, se seu destino for ser comida, querer ser comida por Pelé. Outra ancoragem no contexto empírico do autor é a menção ao mais conhecido refrigerante: Coca-cola.

Quase de Verdade tem como narrador Ulisses - um cachorro. Além da biografia da autora não deixar de mencionar a presença de Ulisses, seu cachorro muito querido, o texto traz esse dado inscrito: "Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela - que entende o significado de meus latidos - escreve o que eu lhe conto."

Assim - outra verdade - autor e/ou eu-ficcional produzem o discurso narrativo. Criar está ao alcance de todos.

No tecido narrativo, chama a atenção a quantidade de interrogações presentes. Questões que o narrador/autor dirige ao leitor e a si próprio, dispondo-se como alguém que duvida. Que não sabe tudo. Que interroga. Interrogações que, às vezes, não têm respostas, como é o caso da elucidação da misteriosa fuga do Coelho(MCP), cuja casinhola de grades estreitas e tampo pesado não permitiria sua fuga. No entanto, ele foge e o narrador também não sabe explicar essa fuga, por isso pede ajuda das crianças.

Outra questão é aquela colocada à maneira hamletiana do "ser ou não ser? Eis a questão.", que na história adquire a seguinte expressão: "engole-se ou não se engole o caroco? Eis a questão."(QV) - o que, se atentarmos bem, põe em cena o dilema do mergulho ou não na interioridade. Obviamente, dentro dos limites de linguagem requeridos pela criança.

Abaixo segue um levantamento das interrogações contidas nos textos, o qual pode dar a medida dessa tendência do narrador a lançar perguntas e do conteúdo de suas interrogações:

Em O Mistério do Coelho Pensante:

* "Mas o problema era o seguinte: como é que ia poder sair lá de dentro?"

* "Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes?"

* "Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele?"

* "Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?"

* "Bem, Paulo, mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: Como é que o coelho branco saía de dentro das grades?"

Em A Mulher que Matou os Peixes:

* "Vocês não acham?" (que tem gente grande que é chata)

* "E vocês como se chamam?"

* "Vocês fariam carinho num rato?"

* "Vocês sabem que tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu?"

* "Outro bicho natural de minha casa é... adivinhem! Adivinharam?"

* "Vocês também têm faro?"

* "Sabem o que aconteceu?"

* "Já descansaram?" ("Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão terrível...")

* "Agora pergunto a vocês: que é que Bruno (cachorro) fez?"

- * "E agora me respondam: que é que vocês acham que Bruno fez?"
- * "Vocês ficaram com saudades de Bruno?"
- * "Vocês ficaram tristes com esta história?"
- * "Vocês gostariam de ter uma ilha só para cada um de vocês e para os seus amigos?"
- * "Vocês sabem bem o que é uma ilha?"
- * "Vocês pensam que estou inventando?"
- * Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam?"
- * "Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso?"

(esqueceu de alimentar os peixes)

- * "Vocês me perdoam?"

Em A Vida íntima de Laura:

- * "Viu como é difícil?" ("Agora adivinhe quem é Laura.")
- * "Mas você não se importa, não é?" (que Laura tenha o pescoço mais feio do mundo)
- * Você tem beleza por dentro?"
- * Como é que sei?"
- * "Não é ótimo?" (que sempre exista uma galinha como Laura e uma criança como o leitor)
- * "Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida?"
- * "Como é que ela sentiu?" (que o ovo estava prestes a nascer)
- * "Sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato?"

- * "Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é?"
- * "Você cheira bem?"
- * "Experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil?"
- * "Você sabe que Deus gosta de galinhas?"
- * "E sabe como é que eu sei que ele gosta?"
- * "Mas por que faz ratos?"
- * "Você já comeu?" (galinha ao molho pardo)
- * "Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na Terra?"

Em Quase de Verdade:

- * "Sabe quem eu sou?"
- * "Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando?"
- * "E a história?"
- * "Pergunto a você: quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa?"
- * "Nesse quintal, que visitei e cheirei, o que havia?"
- * "A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história:"
- * "Sabe o que?" (a figueira ia fazer)
- * "Quer saber o resultado da conversa da figueira com Oxélia?"
- * "O que aconteceu?"
- * "Resultado?"
- * "Você acha que isso é bobagem delas?" (das galinhas botarem

ovos de cima da figueira)

* "O que é que acontecia?"

* "É uma pena sacrificar tanto ovo?"

* "O que aconteceu?"

* "E cadê o que comer?"

* "Você sabe o que é jabuticaba?"

* "Já que estamos livres e felizes, vamos perdoar a figueira que está tão triste?"

* "Vamos pedir a Oxalá que cuide dela?"

* "Devemos engolir ou não engolir o caroço?"

* "Engole-se ou não se engole o caroço?"

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

Essas são apenas as interrogações diretas. Há outras - indiretas. Interrogações que dispõem o leitor à reflexão, ao mesmo tempo, que o enlaçam à criação das histórias, instigando a mobilização de seu imaginário.

O narrador apresenta-se como alguém que não sabe tudo. Há fatos, fica implícito em sua fala, que não se rendem à apropriação lógica. Nesse sentido, o mundo natural, a realidade, comporta um aspecto irredutível à razão. O mundo é fascinante, sobrenatural, se o observarmos pela ótica do narrador. Por exemplo, a inexplicável fuga do coelho de sua jaula de grades estreitas: "Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranjou para sair de lá. Mas aí é que está o mistério: não sei." (MCP)

Ou o aspecto quase mágico da manipulação de ingredientes que

se transformam em outro produto, conferindo uma aura mágica à cozinheira que tão habilmente realiza sua tarefa: "Oníria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha. Imaginem que, com ovo, farinha de trigo, manteiga e chocolate, ela consegue fazer explodir um bolo que é gostoso até para rei e rainha." (QV)

Mistério, enigma, magia - componentes do gênero maravilhoso - podem ser capturados também na realidade cotidiana.

Na realidade cotidiana, também a presença do horror, corporificado na matéria viva - rato (um bicho repugnante ao narrador que tanto gosta de bichos): "Você sabe que Deus gosta de galinhas? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se Ele não gostasse de galinha Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei." (VIL) Aqui, o narrador cai prisioneiro da 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 da 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. A desilusão por que passa a menina Sofia (DS) relaciona-se com o fato de ter projetado na vida adulta (configurada na pessoa do professor) um ideal de perfeição e completude. A essa desilusão parece querer o narrador poupar a criança. Um narrador não onisciente, que:

* Comete erros - esquece de colocar alimento aos peixes por

três dias, provocando com isso sua morte.

* Tem medo e nojo de ratos.

* Protege e gosta de bichos (especialmente daqueles convidados a estar em casa)

* Solidariza-se com o medo de crianças, porque também já foi criança e sentiu medo.

* Pede perdão ao leitor por ter provocado a morte dos peixes.

Um comportamento que se auto-desnuda, que se interessa desta forma pelo outro, estabelece uma relação de intimidade. Desta simetria criada, pode o narrador ficar à vontade para pronunciar seu discernimento de mundo. Discernimento esse que passaremos a perseguir.

2- "VOU TE DIZER COMO É QUE O MUNDO É FEITO"

O enunciado acima encontra-se em O MISTÉRIO DO COELHO PENSANTE e pode apontar para um sinal de onisciência do narrador. Não nos esqueçamos, porém, que quem promete dizer como é feito o mundo, repetidas vezes assume não saber coisas. O projeto de contar o mundo é, portanto, um projeto no qual incide a impossibilidade de tudo saber.

Lembro-me do poema de Drummond - A Máquina do Mundo⁴, no qual o poeta, já desencantado de desejar a total explicação da vida, é

⁴ Reunião I. 2ª ed. RJ. José Olympio. 1985. p. 300

surpreendido pela súbita aparição de um maravilhoso engenho que se lhe dispõe desvendar todos os mistérios. Nesse momento, tão ardentemente desejado, em toda a vida, o poeta vacila e desdenha conhecer o que a ele se apresenta. Naquele dia, reproduzindo as duas estrofes finais:

"A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas."

O poeta encena um gesto que pode indicar resignação, desistência. A solução estética encontrada por Drummond para dizer da impossibilidade humana de tudo conhecer e explicar.

2.1- O Lugar do Homem na Escala das Espécies

O mundo não é povoado apenas por homens - uma das coisas enfatizadas nos textos infantis, que têm como personagens principais bichos de variadas espécies. Há uma gama imensa de existências povoando o mundo. Bichos da terra, da água, do ar. É fascinante conhecer essa profusão de seres. Cada um com seu jeito de ser. Sua aparência. Um mosquito visto bem de perto com uma lente forte tem uma cara muito esquisita (MMP). Chamar a atenção para

como o mundo é feito, para essa profusão de seres, cada qual exercendo sua vida, interagindo com outros, inclusive com o bicho-homem, está na intenção dessas histórias infantis.

Nelas os bichos adquirem dignidade. Um efeito conseguido através de alguns recursos:

* Em todas as narrativas, os protagonistas são bichos não-humanos: galinha; coelho; cachorro; peixe... . Exetquando narrador/autor - destinatário/leitor, presenças ativas e relevantes, dentro da trama, os seres humanos ocupam papel secundário, na verdade participam mais como um fundo compondo o cenário.

* Esses personagens bichos são nomeados e tratados com vocabulário do universo humano, mesmo, a todo tempo, sua natureza, sua espécie estejam sendo afirmadas. Laura é a galinha; Luís, o galo; Joãozinho, o coelho; Ulisses, o cachorro; Bruno Barberini de Monteverdi, outro cachorro; Max; Jack; Lisete... .

* A comparação de procedimentos dos bichos e dos homens. As diferenças entre suas ações, que vão sendo mostradas, asseguram um lugar de destaque aos bichos:

"A natureza dele (coelho) dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é mais bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos." (MCP)

"Outra amiga tinha uma cadela chamada Bolinha. Ela era muito normal, mais normal que muita gente humana e que muitos cachorros. Era uma mãe perfeita. Cuidava sozinha dos filhotes e lambia eles em lugar de dar banhos." (MMP)

"Laura, toda satisfeita, esfregou suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos."(VIL)

De modo algum, no entanto, esse tratamento analogicamente humanizado dado aos bichos pretende ou, à maneira da fábula, utilizar os bichos para passar uma moral, ou uma horizontalidade das espécies - valorizando o bicho se reduz o tamanho do homem. Bichos são bichos. Homens são homens. O papel desempenhado pelo narrador/autor e a comunicação estabelecida com o destinatário/leitor - destaca o homem porque o seu lugar é de quem pode observar, refletir e inventar. Sem ignorar, é verdade, que seu lugar é um nessa imensa rede de vida. E que a ele foi dada a capacidade de pensar, sentir e testemunhar esse milagre: "O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala. Os bichos falam sem palavras." (MMP)

Há humor nas histórias de Clarice para crianças. Os bichos e seus movimentos nos provocam riso. O mundo é para ser visto também sob esse aspecto risível. Vladímir Propp, em Comicidade e Riso, analisa o cômico na natureza. Os animais nos provocam riso porque nos lembram os homens e seus movimentos. Apenas os homens podem rir. "O animal pode alegrar-se, regozijar-se, até mesmo manifestar sua alegria com bastante impetuosidade, mas ele não pode rir ", diz o autor. "Para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da

avareza, da covardia etc.)"⁵ Continua: "Se de repente um cão enorme e forte se põe a fugir de um gato pequeno e valente, que se volta contra ele por estar sendo perseguido, isto provoca o riso porque lembra uma situação possível também entre os homens."⁶

É engraçado o coelho com sua natureza meio boba, franzindo e desfranzindo o nariz a todo momento, fuçando um jeito de escapar da casinhola. A galinha com seu jeito assustado e emburrecido. A macaca, seus pulos e gritos. O gosto que o cachorro Ulisses tem em fazer xixi na sala de Clarice... . Ações e movimentos de bichos, que nos lembram o homem, seus movimentos instintivos, seu impulso à liberdade. Quando livre da racionalidade organizada que polícia, muitas vezes, até o risível.

"Vocês sabem muito bem que macaco é o bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco até parecia ter vida humana. Parecia com um homem maluco." (MMP)

2.2- Os Bichos Naturais e os Bichos Convidados

A Mulher que Matou os Peixes (a terceira das quatro histórias) distingue-se das outras pelo fato de ser a mais abrangente, no sentido de variada quantidade de espécies vivas que representa. Diferente das duas primeiras que se fixam no habitat doméstico delimitado das galinhas e do coelho, A Mulher que Matou os Peixes

⁵ op. cit. p. 40

⁶ idem p. 39

expande a abordagem das vidas que povoam o mundo, no espaço referencial da criança - o espaço doméstico - até aportar na ilha. Cercada pelo mar, constitui-se, a ilha, um ícone que pode reunir todas as espécies: do orgânico ao inorgânico, do animado ao inanimado. Seres da água salgada, da terra. Na ilha, fica abandonada a divisão de bichos naturais e bichos convidados que os limites da casa justificam. A ilha é um exemplar reduzido do mundo. Separada da sucessão cotidiana cronológica de tempo é o lugar do sem-limite, sem-tempo. Por isso, "ela é um pouco encantada. (...) É uma ilha tão encantada que eu teria medo de ficar sozinha de noite na minha rede." (MMP) Na ilha, a aspecto maravilhoso da realidade sobressai.

Retornando ao espaço doméstico, dois grupos de bichos são identificados: os bichos naturais e os convidados. Dos bichos naturais - os que aparecem na casa "sem mais nem menos", alguns são discriminados: rato; barata; mosca; mosquito; lagartixa. Dos convidados - aqueles por quem o dono da casa sente afeto, são reconhecidos, por exemplo, coelho, pato, pinto, cachorro, macaco, periquito. Enquanto fala dos bichos não-convidados, por quem não tem qualquer afeto, e diz que os convidados são só aqueles de quem gosta, convida as crianças (leitores) para irem fazer uma visita em sua casa. Inclui, dessa forma, as crianças em seu círculo de afetividade.

Nas duas primeiras histórias, foram particularizadas " a vida íntima" ou " a natureza" de dois bichos convidados - a galinha e o coelho - dois bichos, parece-me, que expressam bem a potência

geradora da vida. A galinha produz o ovo - continente de vida - um modo de reprodução que se efetiva fora do corpo da fêmea. O coelho - reprodução que se processa no interior do corpo, capaz de produzir muitas vidas de uma só vez. Se, nas duas primeiras histórias foram particularizados dois bichos, em A Mulher que Matou os Peixes, o leque se abre.

A morte dos "vermelhinhos", os peixes, é o ponto de partida da história. Os peixes, embora sejam um dos habitantes da casa "convidado", distinguem-se dos outros que se locomovem livres. É bastante significativo o fato de essas vidas serem trazidas para o espaço doméstico mais como um acessório ornamental, pois estão aprisionadas em um aquário que, comumente, se coloca na sala de visitas. É significativo também o fato de a dona da casa ter se esquecido completamente deles, a ponto de morrerem por falta de alimento no aquário. A vitimização dos peixes pelo esquecimento expressa a distância dessa espécie em relação ao homem. Como um troféu colocado na sala, os peixes mortos aguçam nosso olhar, não apenas a eles ali colocados, mas às outras formas de vida. O peixe distingue-se dos outros, entre outras coisas, por ser destituído de uma linguagem sonora que o fizesse percebido: "Devem ter passado fome igual a gente. Mas nós falamos e reclamamos, o cachorro late, o gato mia, todos os animais falam por sons. Mas o peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar." (MMP)

A questão da linguagem é explicitamente colocada. Os peixes morrem porque são destituídos de uma linguagem sonora. Cada espécie tem sua linguagem própria. Há aquelas que expressam-se sonoramente.

O homem é o único que se utiliza da palavra articulada. E um animal, como o homem, que sente, pensa, resolve e se comunica por palavras, pode utilizar-se delas para angariar o perdão do leitor.

O leitor, nessa história, será tratado como uma espécie de juiz que deve julgar inocente ou culpada, a mulher que matou os peixes. Será o poder de palavra do narrador/autor o instrumento capaz de levá-lo a ser sentenciado culpado ou inocente, pelo leitor. Para ser inocentado, perdoado é preciso que ele convença, seduza o leitor com suas palavras, com suas histórias.

Muitas histórias serão contadas, intercaladas à história matriz. Nesse texto, a palavra, a escritura tem o poder de salvar. Desse modo, o narrador encena uma espécie de Sherazade que narra, narra, narra... para se salvar.

Junto às histórias de bichos que vai encadeando umas às outras, na busca de salvação, o narrador/autor vai demonstrando seu horror por algumas vidas que habitam o mundo, sua ternura por outras e, assim, contando como é feito o mundo.

O mundo dos cachorros, por exemplo, tem leis próprias. É o que aparece na história de amor/ódio entre Bruno, Max e Roberto. Bruno, para proteger seu dono Roberto, o qual "pensa" estar sendo atacado por Max - até então um cachorro amigo de Bruno - entra em luta com Max. De amigos, tornam-se inimigos. Depois disso, Bruno é duas vezes ferozmente agredido por Max. Tudo parece ter voltado à calma, quando Bruno, vingando-se dos ferimentos sofridos, ataca até matar Max. No entanto, a morte de Max será vingada pelos cães das redondezas, onde mora Bruno. Quando este menos espera, é atacado

por um grupo de cães que o agridem até a morte. A tragédia do mundo animal, desencadeada pela paixão extrema de Bruno por Roberto.

Voltando aos bichos convidados, estes recebem um tratamento distinto dos que não foram convidados. Aproximados ao homem, para relatar seu modo de ser, são-lhes atribuídas características humanas. Como se tivessem centelhas de sentimento e pensamento, repetidas vezes a eles são utilizados vocabulário do universo humano:

"Laura é bastante burra. Tem gente que acha que ela é burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem." (VIL)

Pensar e sentir em Laura relaciona-se com sua "vida íntima" - seu modo de estar e sobreviver no mundo, modo esse que a impede, por exemplo, de comer vidro (o que, se acontecesse, a mataria), embora ela viva bicando a terra a procura de comida. Dizer, portanto, que Laura tem pensamentozinhos e sentimentozinhos é só um modo brincalhão de relatar a natureza da galinha.

Mais adiante será dito: "Pena que Laura não goste de pessoa alguma. Ela quase nunca tem sentimentos, como eu disse. Na maioria das vezes tem o mesmo sentimento que deve ter uma caixa de sapatos." (VIL) Através dessas aproximações tão díspares: galinha - homem - árvore, a natureza da galinha vai sendo percebida de diversos modos, o que é uma forma de tentar aproximar-se o mais possível de sua real natureza.

Uma idéia semelhante aparece em O Mistério do Coelho Pensante,

já inscrita no participípio presente de pensar que qualifica o substantivo coelho. Pensar, no coelho, também relaciona-se com seu jeito especial de ser: "É que ele pensava essas algumas idéias com o nariz dele. O jeito de pensar as idéias dele era mexendo bem depressa o nariz."(MCP) O movimento ininterrupto e ligeiro inscrito no corpo do coelho, concentrado em seu nariz rosa e úmido, é uma das fortes características da espécie. Mais à frente, uma comparação desenha melhor a natureza do coelho: Coelho é como passarinho: se assusta com carinho forte demais, fica sem saber se é por amor ou por raiva. A gente tem de ir devagar para ele ir se acostumando, até que ele ganha confiança."(MCP) Esses são apenas alguns exemplos, a natureza do coelho será dita de muitas outras formas.

O homem, entretanto, possui a linguagem oral e escrita articulada e organizada e pode fazer dela uma forma criadora e, portanto, mantenedora de vida, parece dizer A Mulher que Matou os Peixes. O convite feito às crianças contém essa verdade: "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."

Nessa história, a mulher, que faz das histórias que inventa seu instrumento de criação e salvação de vida (não nos esqueçamos que ela conta as histórias para conseguir o perdão das crianças), é colocada frente a uma outra forma de vida, que apartada de seu habitat natural e trazida para um outro artificial, dentro dos limites do aquário, impossibilitada, portanto, de criar sua

sobrevivência - morre.

Essa cena nos fala da vida como um estado delicado que necessita de alimento para não extinguir-se. No caso dos peixes, devido às circunstâncias, o alimento físico, essencial. Para a mulher - escritora, sua linguagem criadora. Estar vivo é também criar modos de viver a vida: a galinha tem um "jeito de ajeitar-se"; o coelho, outro. Quanto aos homens: "Existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorro, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida."(MMP)

Não só o conteúdo tematiza um funcionamento de vida em que os contrários se abrigam e dinamizam o movimento da vida: vida/morte; amor/ódio; silêncio/ruído; perdão/culpa etc. O aspecto estrutural da narrativa parece desejar reproduzir, através da circularidade e complementaridade estruturais, o movimento vital.

Cada pequena história independente da vida de vários bichos, compondo um corpus narrativo, configura-se, se quisermos lançar mão de uma imagem, como pequenas formas circulares, que abrigam os contrários (vida/morte; amor/ódio; silêncio/ruído; perdão/culpa etc.). Colocadas uma ao lado da outra formam o discurso narrativo maior - o bloco discursivo de A Mulher que Matou os Peixes. O pensamento realiza-se na linguagem que comunica a vida, diz o texto.

Em outras palavras, cada pequena história de vida compõe um pequeno universo - uma forma redonda - um todo. E a estrutura

narrativa também compõe esse movimento vital: é próprio da narrativa policial de suspense, como sugere o título ser essa, perseguir o desvendamento de um crime, ou de um plano criminoso. Está na gênese do gênero suspense manter presa a atenção do leitor, que como um caminhante vai colhendo as pistas lançadas pelo caminho, seguindo sempre à frente, distanciando-se do ponto de partida. Importa o final e o desvendamento do suspense. Se quiséssemos representar essa idéia com uma forma geométrica, esta seria a linha reta. Ao desarticular esse estatuto do suspense, A Mulher que Matou os Peixes desenha uma outra forma - a circular.

Isto porque conta com uma estrutura em que já no início da narrativa está inscrito o desvendamento do crime, enquanto que o final retoma o início. Ou seja, os extremos dessa narrativa se tocam. Exemplificando com fragmentos do texto, temos:

INÍCIO DA NARRATIVA: "Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu (...) Não tenho coragem de contar agora mesmo como aconteceu mas prometo que no fim deste livro contarei e vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não. Vocês hão de perguntar: por que só no fim do livro? E eu respondo: -- É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive..."

FINAL DA NARRATIVA: Bem, agora chegou a hora de falar sobre o meu crime: matei dois peixinhos. Juro que não foi de propósito (...) Vocês me perdoam?"

A Forma Arredondada

É recorrente, em Clarice Lispector, a tematização da forma redonda. O ovo é a matéria símbolo da forma redonda. O ovo, para citar alguns exemplos, está tematizado em:

* A Vida Íntima de Laura (história infantil): Laura, uma galinha, boa poedeira de ovos, um dia sente que vai ser mãe de novo e bota um ovo especial, do qual nasce Hermany. Detalhes das etapas pelas quais passa o ovo até transformar-se no pinto Hermany serão descritos nessa narrativa que oscila entre realidade e ficção.

* Amor (conto de Laços de Família): Ana, durante a revelação existencial pela qual passa, momento em que descortina um outro olhar ao mundo, tem quebrados e escorrendo os ovos que carregava, durante a viagem de bonde, no saco de trico tecido por ela mesma.

* O Ovo e a Galinha (Felicidade Clandestina): Embora contido em um livro de contos, trata-se menos de um conto do que uma longa escritura (uma reflexão?) focada no ovo e na galinha. Segundo a autora, escrita em um só jorro - um mistério para ela mesma.

* Uma Galinha (conto de Laços de Família): Uma galinha em fuga, perseguida e caçada pelo dono da casa é colocada no chão da cozinha, onde, de pura afobação, põe um ovo. Episódio que a faz, a partir de então, ser vista de forma diferente.

* Quase de Verdade (história infantil): A figueira estéril e invejosa da vida fecunda do galo Ovídio e da galinha Odissea trama um plano com a bruxa Oxélia para que os ovos daquelas aves lhe pertencessem. Sentindo-se exploradas, as aves arquitetam um outro

plano que as libertasse da escravidão a que se achavam sujeitas. Novamente, os ovos postos pelas aves trepadas na figueira quebram-se e escorrem pela terra.

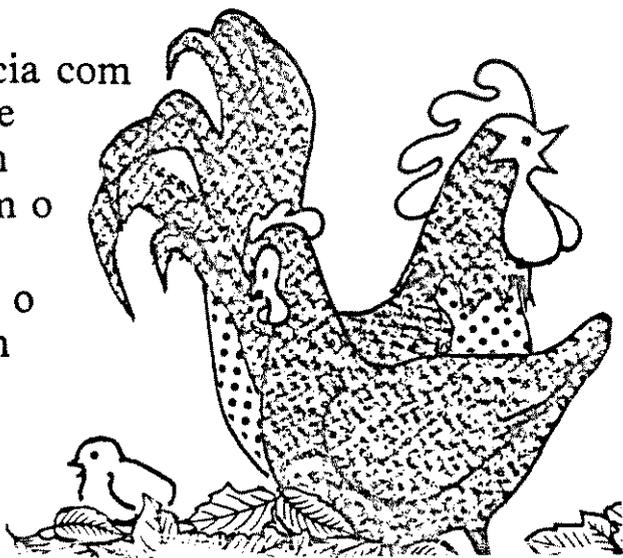
Nessa história, além de o ovo ser tematizado em nível semântico, será também no plano fonológico e visual. Quase todas as personagens recebem nomes iniciados pela letra O: Ovídio, Odissea, Oxalá, Onofre, Oníria, Oxélia, Oquequê. Recurso metalingüístico explicitado pelo autor/narrador, toda vez que uma personagem é nomeada: "O galo se chamava Ovídio. O "O" vinha do ovo, o "vídio" era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O "O" era por causa do ovo e o "dissea" vinha por conta dela." (QV)

Esse recurso de desmembramento de todos os nomes, colocando em evidência o grafema O, recobre a página escrita com essas formas redondas salpicadas ao longo do discurso narrativo, como a dizer de um princípio criador que repousasse nessa forma redonda.

o rei e a rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovídio. O "O" vinha do ovo, o "vídio" era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O "O" era por causa do ovo e o "dissea" vinha por conta dela.

Aliás o mesmo acontecia com Oníria: o "O" do ovo e o "niria" porque assim queria ela. Casada com o seu Onofre.

Bem, você já sabe que o "O" de Onofre era em homenagem ao ovo — você adivinhou certo: o "nofre" era malandragem dele.



É pertinente em uma literatura que tematize a existência, a linguagem, como acontece com Clarice Lispector, que não ignore esse símbolo universal presente nas mais antigas civilizações. "O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma idéia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda."⁷

Na imagem do ovo está contida a multiplicidade dos seres. Uma realidade primordial - imagem do mundo - o ovo aparece como símbolo cósmico, poder criador, renovador.

Interpretações variadas pode um símbolo instituir. Quem aponta esse fato é Alfredo Bosi, em O Ser e o Tempo da Poesia: "Sempre que o processo é de simbolização, uma das suas etapas se chama interpretação. Veja-se a imagem do ovo, tão simples, tão primordial, tão primigênia o ovo é símbolo da geração divina nos hieróglifos do Egito e na alquimia medieval. O ovo é figura do cosmos nas culturas brâmane e céltica. O ovo de Páscoa (que, naturalmente não se encontra no Novo Testamento...) é uma revivescência do ovo pagão emblema da perenidade, que no Cristianismo se chama ressurreição. Mas para os enciclopedistas do século XVIII, o mesmo ovo, trazido do céu à terra, era prova irrefutável de que a matéria vem da matéria. AB OVO. "Vedes este ovo? - perguntava confiante Diderot a D'Alambert - é com isso que se derribam todas as escolas de teologia e todos os templos da

⁷ Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. Dicionário de Símbolos. 2ª ed. RJ. José Olympio. 1990.

terra!"⁸

Importa notar que, apesar de sugerir esta ou aquela interpretação, a imagem do ovo sempre estará ligada a processos de significação da vida.

Além do ovo, outras formas redondas aparecem na literatura infantil de Clarice Lispector.

* a Terra como forma redonda - A Mulher que Matou os Peixes

* a jabuticaba

* o caroço da jabuticaba

Quase de Verdade

Um olhar que identifica o redondo dentro do redondo dentro do redondo. Formas se recobrando umas às outras, povoando de multiplicidade a Terra. Uma espécie de força ligante, descrevendo um movimento semelhante à historieta que Clarice dedicou, em carta, à sua sobrinha Márcia:

"...titia Clarice gosta muito mesmo de você. Gosta tanto que vai contar uma "historieta" que aconteceu com o Menino de Sá. Você se lembra dele? Pois o Menino de Sá tinha muitas sardas e era um bom menino. Ele adorava abóbora. Ele comia uma abóbora inteira e ainda dizia: quélo mais, quélo mais! Um dia ele abriu uma abóbora e ia começar a comer quando viu um bichinho andando dentro. Ele foi ver melhor e viu que não era um bichinho. Imagine, querida, que o bichinho era um menininho do tamanho do dedo polegar. Ele estava vestido com um paletó e calças compridas e tinha na cabeça um

⁸ op. cit. p. 50

chapeuzinho com uma pena maior do que ele. Menino de Sá ficou olhando admirado. E ficou ainda mais admirado quando viu o homenzinho pequeno tirar do bolso da calça uma aboborazinha muito pequena e começar a comer. (O menino que morava dentro da abóbora se chamava Aboborico.) Menino de Sá ficou ainda mais admirado quando viu o Aboborico abrir a aboborazinha do bolso e quando viu que da aboborazinha de Aboborico saiu um menino ainda menor do que Aboborico. Esse menininho tinha o tamanho de uma pulga e se chamava Bibirico. Menino de Sá ficou ainda mais admirado quando viu que Bibirico tirava do bolso uma aboborazinha ainda menor. Bibirico abriu a aboborazinha e de dentro saiu um menininho tão pequeno, tão pequeno, que Menino de Sá foi buscar uns óculos para ver melhor. Esse menininho que estava dentro da abóbora de Bibirico que estava na abóbora de Aboborico que estava na abóbora de Menino de Sá, se chamava Biriquiqui. Menino de Sá ficou muito admirado e perguntou: o que é que vocês são? Então Aboborico, Bibirico e Biriquiqui responderam com uma voz muito fininha: nós somos parentes. Menino de Sá perguntou: parentes como? Então Aboborico respondeu: eu sou o pai de Bibirico e sou o avô de Biriquiqui, e a abóbora é nossa casa. Menino de Sá respondeu: como eu gosto da casa de vocês, gosto de vocês. Então Menino de Sá, Aboborico, Bibirico, Biriquiqui ficaram muito contentes, cantaram juntos e depois cada um comeu sua abóbora."⁹

⁹ Carta de Clarice Lispector transcrita por Olga Borelli em Esboço para um possível retrato, p. 125

BIBLIOGRAFIA

- Abramovich, Fanny. O Mito da Infância Feliz-antologia. 3ª ed. São Paulo. Summus. 1983
- Alcântara, Elizabeth Maria. Autor, Leitor, Crítico, Obra... Anotações sobre os pontos de referência da Literatura. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Educação - Unicamp. 1993
- Arendt, Hannah. Entre o Passado e o Futuro. 2ª ed. São Paulo Perspectiva. 1972
- Ariès, Philippe. História Social da Criança e da Família. 2ª ed. Rio de Janeiro. Guanabara. 1981
- Assis, Machado. D. Casmurro. São Paulo. Saraiva. 1972
- Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo. Martins Fontes. 1993
- _____. A Poética do Devaneio. São Paulo. Martins Fontes. 1998
- _____. O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo. Martins Fontes. 1990
- Barthes, Roland. S/Z - análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1992
- _____. Aula. 6ª ed. São Paulo. Cultrix. 1992
- _____. Fragmentos de um Discurso Amoroso. 10ª ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1990

Benjamin, Walter. O Narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, im Magia e Técnica, Arte e Política. 6ª ed. São Paulo. Brasiliense. 1993

Bíblia Sagrada. Traduzida da vulgata e anotada pelo pe. Matos Soares. 12ª ed. São Paulo. Ed. Paulinas. 1960

Borelli, Olga. Clarice Lispector - esboço para um possível retrato. 2ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1981

Bosi, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. São Paulo. Cultrix. 1974

_____. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo. Cultrix. 1983

Bradbury, Malcolm. O Mundo Moderno - dez grandes escritores. São Paulo. Cia das Letras. 1989

Cândido, Antônio. Vários Escritos. 2ª ed. São Paulo. Duas Cidades. 1977

Carpentier, Alejo. A Literatura do Maravilhoso. São Paulo. Revista dos Tribunais. Edições Vértice. 1987

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. Dicionário de Símbolos. 2ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1990

Donzelot, Jacques. A Polícia das Famílias. 2ª ed. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1986

Drummond de Andrade. Carlos. Reunião I - 2ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1985

_____. Para Gostar de Ler 1 - crônicas. 2ª ed. São Paulo. Ática. 1977

Hesse, Hermann. O Lobo da Estepe. 15ª ed. Rio de Janeiro. Record

Jesualdo. A Literatura Infantil. São Paulo. Cultrix

Kafka, Franz. O Processo. 2ª ed. São Paulo. Brasiliense. 1989

Lajolo, Marisa. Zilberman, Regina. Literatura Infantil Brasileira - história & histórias. 2ª ed. São Paulo. Ática. 1985

_____. A Descoberta do Mundo. 2ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984

_____. Felicidade Clandestina. 5ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1981

Lispector, Clarice. A Hora da Estrela. 11ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984

_____. Laços de Família. 11ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1979

_____. A Maça no Escuro. 7ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1982

_____. A Paixão Segundo GH. 8ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1979

_____. Um Sopro de Vida. 7ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1978

_____. O Mistério do Coelho Pensante. 7ª ed. Rio de Janeiro. Rocco. 1987

_____. A Mulher que Matou os Peixes. 9ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1983

_____. Quase de Verdade. São Paulo. Siciliano. 1993

_____. A Vida íntima de Laura. 10ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1983

Meireles, Cecília. Problemas de Literatura Infantil. 3ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984

Nunes, Benedito. O Mundo de Clarice Lispector (ensaio). Manaus. Edições Governo do Estado do Amazonas. 1986

_____(coord.). A Paixão Segundo GH - edição crítica. Paris Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e siècle. Brasília. Distrito Federal. CMPQ. 1988

_____. O drama da Linguagem - uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo. 1989

Paz, Otávio. O Mono Gramático. Rio de Janeiro. Guanabara. 1988

_____. O Arco e a Lira. 2ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1982

Paraíso, Bruno. Literatura. 3º caderno. 16/09/73

Perrot, Michelle (direção). História da Vida Privada 4 - da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo. Cia das Letras. 1991

Pound, Ezra. ABC da Literatura. São Paulo. Cultrix, 1986

Propp, Vladimir. Comicidade e Riso. São Paulo. Ática. 1992

Revista Shalon. Ano 27. nº 296. JUN/JUL/AG/92

Os Pensadores. Sócrates - vida e obra. 4ª ed. São Paulo. Nova Cultural. 1987

Todorov, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo. Perspectiva. 1975

A N E X O

TRANSCRIÇÃO DAS HISTÓRIAS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR

O Mistério do Coelho Pensante (Cuma história policial para crianças)

Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. "O Mistério do Coelho Pensante" é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse "mistério" é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios.

C.L.

Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho.

Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O

máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco.

Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse "muitas idéias", só disse "algumas". Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz.

A coisa especial que acontecia com aquele coelho era também especial com todos os coelhos do mundo. É que ele pensava essas algumas idéias com o nariz dele. 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.

Pois bem. Um dia o nariz de Joãozinho - era assim que se chamava esse coelho - um dia o nariz de Joãozinho conseguiu farejar uma coisa tão maravilhosa que ele ficou bobo. De pura alegria, seu coração bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas. Joãozinho disse para ele mesmo:

-- Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma idéia tão boa que até parece idéia de menino!

E ficou encantado. A idéia que tinha cheirado era tão boa quanto o cheiro de uma cenoura fresca.

Joãozinho começou então a trabalhar nessa idéia. E para isso

precisou mexer tanto o nariz que dessa vez o nariz ficou quase vermelho. Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos.

Desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho.

Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é meio bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos. Enquanto um pai e uma mãe têm devagar um só filho-gente, o coelho vai tendo muitos, assim, como quem não quer nada. E bem depressa, igual como franze e desfranze o nariz.

Natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado.

Natureza de coelho é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida.

Como eu ia contando, Joãozinho começou a trabalhar na idéia. A idéia era a seguinte: fugir da casinhola todas as vezes que não houvesse comida na casinhola.

Você talvez esteja decepcionado, Paulinho. Você talvez esperasse outro tipo de idéia, você que tem tantas. Mas acontece que esta história é uma história real. E todo mundo sabe que essa idéia é exatamente a espécie de idéia que um coelho é capaz de cheirar. Pois a natureza dele só é esperta para as coisas de que ele precisa.

Como eu ia contando, Joãozinho lembrou-se de fugir cada vez que faltasse comida na casinhola.

Mas o problema era o seguinte: como é que ia poder sair lá de dentro?

A casinhola tinha grades muito estreitas, e Joãozinho, além de branco, era gordo. É claro que não podia passar pelas grades. O único modo de se abrir a casinhola era levantando o tampo. E o tampo, Paulo, era de ferro pesado, só gente é que sabia levantar.

Durante dois dias Joãozinho franziu e desfranziu o nariz milhares de vezes para ver se cheirava a solução. E a idéia finalmente veio. Dessa vez, Paulo, foi uma idéia tão boa que nem mesmo criança, que tem idéias ótimas, pode adivinhar.

A idéia foi a seguinte: ele descobriu como sair da casinhola. E, se bem pensou, melhor fez. De repente os donos do coelho viram o coelho na calçada, gritaram, correram atrás dele, chamaram as outras crianças da rua - e todas juntas cercaram Joãozinho e finalmente conseguiram prendê-lo de novo.

Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranjou para sair de lá.

Mas aí é que está o mistério: não sei!

E as crianças também não sabiam. Porque, como eu lhe disse, o tampo era de ferro pesado. Pelas grades? Nunca! Lembre-se de que Joãozinho era um gordo e as grades eram apertadas.

Enquanto isso, as crianças, que não têm natureza boba, foram notando que o coelho branco só fugia quando não havia comida na casinhola. De modo que nunca mais se esqueceram de encher o prato dele.

E a vida, para aquele coelho branco, passou a ser muito boa. Comida era o que não lhe faltava.

Mas, Paulo, acontece que Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto.

E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir. Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades.

É claro que o coração de Joãozinho batia feito louco quando ele fugia. Mas faz parte de ser coelho ter o coração muito assustado. Assim como faz parte da natureza do coelho farejar idéias com o nariz.

Pouco a pouco a vida de Joãozinho passou a ser a seguinte: comer bem e fugir, e sempre de coração batendo. Um programa ótimo. Ele fugia, as crianças o agarravam, ele tinha comida, ele era muito feliz. Era tão feliz que às vezes seu nariz se mexia tão depressa como se ele estivesse cheirando o mundo inteiro.

Por falar nisso, quero lembrar a você que o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós. Nariz de coelho vale mais para ele do que nariz de gente vale para a gente. Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes? É porque ele compreende as coisas com o nariz. Isso não quer dizer que a natureza do coelho seja melhor do que a nossa. Cada natureza tem suas vantagens.

Vou te dizer como é que o mundo é feito. É assim: quando se tem natureza de coelho, a melhor coisa do mundo é ser coelho, mas quando se tem natureza de gente não se quer outra vida.

Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele? Zangavam, sim. Mas zangavam como pai e mãe zangam com os filhos: zangavam sem parar de gostar. Aquele coelho, então, nem se precisava ser parente para gostar dele. Vou te dizer: Joãozinho tinha cara de bobão e era lindo. Dava até vontade de apertar ele um pouco. Não demais, porque Joãozinho ficava logo espantado. Coelho é como passarinho: se assusta com carinho forte demais, fica sem saber se é por amor ou por raiva. A gente tem que ir devagar para ele ir se acostumando, até que ele ganha confiança.

Que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?

Às vezes penso que fugia para ver a namorada dele. A namorada era uma coelha muito da enjoada e muito da caprichosa, que vivia dizendo para Joãozinho:

-- Se você não vier me ver, eu te esqueço. Era mentira, porque ela adorava o coelho dela, mas com esse truque a coelha ia arrumando a vida dela. Não era por maldade que ela dizia isso para Joãozinho, mas natureza de coelha é assim. E o modo de coelha gostar é um modo sabido. Aliás quase toda natureza de namorada se parece um pouco.

Acho também que Joãozinho fugia porque cada vez ele tinha mais filhinhos e gostava de ir fazer carinho nos filhinhos. Os filhinhos eram todos gordos, pequenos e bobos, e todos eles tinham natureza de coelho. Olhe, Paulinho, se para as pessoas é bom gostar de coelho, imagine então como deve ser ótimo gostar de coelho quando se é pai ou mãe dele. Aí nem se fala.

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

Só há dois modos de descobrir que a Terra é redonda: ou estudando em livros, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocado de coisas.

Outra coisa que o nariz dele descobriu é que as nuvens se mexem devagar e às vezes formam coelhões no céu. Nas suas fugidas também descobriu que há coisas que é bom cheirar mas que não são de se comer. E foi aí que ele descobriu que gostar é quase tão bom como comer.

Bem, Paulo -- mas eu continuo a lhe perguntar o seguinte: como é que o coelho branco saia de dentro das grades?

Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério. É uma história tão misteriosa que até hoje não encontrei uma só criança que me desse uma resposta boa. É verdade que nem eu, que estou contando a história, conheço a resposta. O que posso lhe garantir é que não estou mentindo: Joãozinho fugia mesmo.

Você me pediu para eu descobrir o mistério da fuga do coelho. Tenho tentado descobrir do seguinte modo: fico franzindo meu nariz bem depressa. Só para ver se consigo pensar o que um coelho pensa quando franze o nariz.

Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz, em vez de ter uma idéia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura. E isso, é claro, não explica de que modo Joãozinho farejou um jeito de fugir das grades.

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.

A Mulher que Matou os Peixes

Para Nicole e Cássio

Para João, Mark e Giancarlo

Para Karin, Letícia, Mônica, Zilda e Azalia

sobretudo para a

Campanha Nacional da Criança

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.

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

Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver.

Pessoas também querem viver, mas felizmente querem também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom.

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

Vocês hãõ de perguntar: por que só no fim do livro? E eu respondo:

--É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer.

Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me dêem o perdão que eu peço a propósito da morte dos dois "vermelhinhos" -- em casa chamávamos os peixes de "vermelhinhos".

Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com o meu crime. Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata.

Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber.

Tenho esperanças de que até o fim do livro vocês possam me perdoar. Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos . Eu

tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos.

O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não agüentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada.

E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para eu brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos.

A febre só passou muito tempo depois.

Bem, vamos mudar de assunto.

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.

Peço que leiam esta história até o fim. Vou contar umas coisas: minha casa tem bichos naturais. Bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou. Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo.

Minha casa tem muitos bichos naturais, menos rato, graças a Deus, porque tenho medo e nojo deles.

Quase todas as mães têm medo de rato. Os pais não: até gostam porque se divertem caçando e matando esse bicho que detesto. Vocês têm pena de rato?

Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. Vocês fariam carinho num rato? Vai ver vocês nem têm medo e em muitas coisas são mais corajosos do que eu.

Tenho um amigo que, quando era menino, criou um rato branco. Fiquei com tanto nojo que só quero apertar a mão de meu amigo quando passar o susto. Seu rato era, na verdade, uma rata e se chamava Maria de Fátima.

Maria de Fátima morreu de um modo horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche.

Como eu ia dizendo, os bichos naturais de minha casa não foram convidados. Apareceram assim, sem mais nem menos.

Por exemplo: tenho baratas. E são baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém. Pelo contrário, elas até roem a minha roupa que está no armário.

Vocês sabem que tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu?

Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso

na vida: matar baratas.

Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. Esse remédio tem um cheiro muito forte que não faz mal para a gente mas deixa as baratas muito tontas até que morrem.

Mas parece que uma barata, antes de morrer, conta baixo às outras baratas que minha casa é perigosa para a raça delas, e assim a notícia se espalha pelo mundo das baratas e elas não voltam para minha casa. Só seis meses depois elas ganham coragem de voltar, mas eu chamo de novo o homem dos remédios e elas fogem de novo.

Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la. Às vezes o pai da criança corre pela casa toda com um chinelo na mão, até pegar uma e bate com o chinelo em cima até ela morrer. Tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas. Elas só são amadas por outras baratas. Não tenho culpa: quem mandou elas virem? Vieram sem serem convidadas. Eu só convido os bichos que eu gosto. E, é claro, convido gente grande e gente pequena.

Sabem de uma coisa? Resolvi agora mesmo convidar meninos e meninas para me visitarem em casa. Vou ficar tão feliz que darei a cada criança uma fatia de bolo, uma bebida bem gostosa, e um beijo na testa.

Outro bicho natural de minha casa é... adivinhem! Adivinharam? Se não adivinharam não faz mal, eu digo a vocês. O outro bicho natural de minha casa é a lagartixa pequena. São engraçadas e não fazem mal nenhum. Pelo contrário: elas adoram comer moscas e mosquitos, e assim limpam minha casa toda.

Eu não mato lagartixa mas tem gente que corta elas com chinelo. Aí é engraçado: cada pedaço solto de lagartixa começa a se mexer sozinho. Por exemplo, uma perna cortada e solta da lagartixa fica se mexendo no chão e tremendo o tempo todo. É um mistério mexerem-se os pedaços antes de morrer.

O que eu não entendo também é o paladar horrível que a lagartixa tem por moscas e mosquitos. Mas é claro: como não sou lagartixa, não gosto de coisas que ela gosta, nem ela gosta do que eu gosto.

Uma vez prendemos um mosquito e olhamos ele bem de perto com uma lente forte. E vocês não imaginam como é a cara de um mosquito. É muito esquisita. Não tenho medo de mosquito nem de mosca, mas tanto um como outro me incomodam muito. A lagartixa, que é minha grande amiga, me ajuda com muita alegria porque mosquito para ela é até sobremesa. Nós, gente, gostamos de sobremesa com coco, por exemplo, mas a lagartixa até parece ter nojo desse doce.

A lagartixa não fala, não canta, não dança, não gosta da gente porque tem medo das pessoas. A lagartixa seria um perigo para nós

se ela fosse igual em tamanho ao jacaré.

Agora vou falar sobre bichos convidados, igual ao meu convite para vocês. Às vezes não basta convidar: tem-se que comprar.

Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles. Coelho tem uma história muito secreta, quero dizer, com muitos segredos.

Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: "O mistério do coelho pensante". Gosto muito de escrever histórias para crianças e gente grande. Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi.

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.

Voltando aos coelhos, tem gente que come coelho. Eu não tenho coragem porque é como se eu comesse um amigo. Os dois coelhos que tivemos em casa eram meus amigos.

Também tivemos aqui em casa dois patos comprados que andavam o dia inteiro atrás da gente com aquele modo engraçado de andar, e pensando que a gente é mãe deles. Quando eu encontrar vocês, vou

imitar o modo de andar dos patos.

Outro bicho que pensa que a gente é mãe deles é qualquer pinto. Nesse ponto o pinto é igual a gente: fica com saudade do calor da galinha-mãe. O que a gente pode fazer de bom para um pinto que fica piando e chorando de saudade é segurá-lo na mão e esquentar o corpo dele. Quando a gente pega neles a gente sente o seu minúsculo coração batendo dentro do pequeno corpo fofo e morno deles. Embaixo das penas macias sentem-se os ossos bem finos das costelas deles. Pinto é sempre magrinho. E, longe da galinha, morre à toa. Já comprei muitos pintos e a maioria morreu. Só continuavam a viver os pintos que tinham alma mais forte.

Quanto a cachorros, eu já tive dois.

O primeiro foi assim: eu estava morando numa terra que se chama Itália. Um dia, andando pelas ruas da cidade, vi um cachorro vira-lata.

Os vira-latas são tão inteligentes que aquele que eu vi sentiu logo que eu era boa para os animais e ficou no mesmo minuto todo alvoroçado abanando o rabo.

Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele. Apesar de ser italiano, tinha cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando. Paguei um dinheiro para a dona dele e levei Dilermando para casa. Logo dei comida a ele. Ele parecia tão feliz

por eu ser dona dele que passou o dia inteiro olhando para mim e abanando o rabo. Vai ver que a outra dona dele batia nele, de modo que Dilermando estava feliz em mudar de dona.

Dilermando era quase tão inteligente como uma criança de dois anos. Vivia atrás de mim para não se sentir sozinho. E comia tanto e de tudo que logo engordou.

Passava o dia cheirando as coisas: cachorro cheira as coisas para compreendê-las; eles não raciocinam muito, são guiados pelo amor do coração dos outros e deles mesmos.

Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. Esse perfume se chama em francês "Vert e Blanc", isto é, "Verde e Branco", e foi inventado por um homem que se chama Carven. Como vocês vêem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida.

Bem, mas e o cheiro de Dilermando. Ele detestava tomar banho, pensava que a gente era ruim quando obrigava ele a esse sacrifício. Como dava muito trabalho dar banho todos os dias e como ele fugia da banheira todo ensaboado, terminei dando banho só duas vezes por

semana. O resultado, é claro, é que ele tinha um cheiro muito forte de cachorro e eu logo sentia com o meu faro, porque gente também tem faro. Vocês também têm faro? aposto que sim, porque, além de sermos gente, somos também animais. O homem é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala. Os bichos falam sem palavras.

Sabem como tive que me separar de Dilermando? É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros. Então escolhi uma moça muito boa para cuidar dele. Na hora de me despedir dele, fiquei tão triste que chorei. E Dilermando também chorou.

Muitos anos depois eu estava morando em outro país que se chama Estados Unidos da América. E comprei um cachorro americano com o nome de Jack. Não me lembro de que raça ele era porque não faço diferenças, eu gosto de todas as raças humanas e de animais.

Jack era daqueles cachorrões que latem o tempo todo e vigiam a casa para não deixar entrar ladrão.

Jack só fazia algumas coisas na vida disciplinada dele: latia, comia, namorava muito, vigiava a casa, dormia, brincava com a gente.

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. Jack era menos inteligente que Dilermando, mas era um cachorro muito corajoso. Ele não tinha medo de nada.

Sabem o que aconteceu? Foi o seguinte: de noite Jack ficava no nosso jardim defronte de casa e ele era tão metido e importante que passou a vigiar a rua inteira, sem ninguém pedir. Quando uma pessoa passava lá longe na rua, ele latia tanto que acordava toda a vizinhança.

Até que uma madrugada um vizinho veio de pijama para nossa casa e disse que estava cansado de não dormir e que, se Jack ficasse conosco, ele ia dar um tiro nele.

O vizinho estava muito zangado, e eu vi que ele mataria mesmo. Para salvar a vida de Jack, demos ele a uma família muito boa que morava num sítio e onde Jack podia latir à vontade.

Só tive na vida esses dois cachorros felizes. Agora vou contar uma história de macacos um pouco alegre e um pouco triste.

Imaginem vocês que tinha saído para fazer compras e quando voltei e entrei em casa senti que havia alguma coisa esquisita acontecendo. Todas as pessoas estavam no terraço dos fundos e fui olhar o que era que tinha ali.

Vocês acreditem que eu não esperava jamais o que encontrei: um macaco. Na verdade era um mico tão grande e forte como se fosse um filhote de gorila. Ele estava muito agitado e nervoso porque ainda não conhecia bem a casa. De pura agitação subia de repente pelas roupas estendidas na corda, sujando todas as roupas lavadas. De lá de cima dava gritos que nem marinheiro dando ordens num navio. E jogava cascas de banana mesmo que caíssem em cima de nós.

Bom, esse mico enorme passou a morar conosco. Sempre que eu ia para a área de serviço ele ficava tão alegre que pulava de um canto para outro, sujando tudo.

Vocês sabem muito bem que macaco é o bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco até parecia ter vida humana. Parecia com um homem maluco. Como ele fazia uma bagunça horrível na casa, resolvi dá-lo às crianças do morro que adoram micos. Em casa todo mundo ficou triste e zangado comigo.

Passou-se mais de um ano. Uma tarde eu estava andando pelas ruas para comprar presentes de Natal. As ruas estavam muito cheias de pessoas comprando presentes. No meio daquela gente toda, vi um agrupamento, fui olhar: era um homem vendendo vários micos, todos vestidos de gente e muito engraçados. Pensei que todos de casa iam ficar adorando o presente de Natal, se fosse um miquinho. Escolhi uma miquinha muito suave e linda, que era muito pequena. Estava vestida com saia vermelha, e usava brincos e colares baianos. Era

muito delicada conosco, e dormia o tempo todo.

Foi batizada com o nome de Lisete. Lisete às vezes parecia sorrir pedindo desculpas por dormir tanto. Comer, quase não comia, e ficava parada num cantinho só dela.

No quinto dia comecei a desconfiar que Lisete não estava bem de saúde. Pois não era normal o jeito quieto e calado dela.

No sexto dia dei um grito quando adivinhei: "Lisete está morrendo! Vamos levá-la a um veterinário!" Veterinário é o médico que só cuida de bichos.

Ficamos muito assustados porque já amávamos Lisete e sua carinha de mulher. Ah, meu Deus, como nós gostávamos de Lisete! e como nós queríamos que ela não morresse! Ela já fazia parte de nossa família. Enrolei Lisete num guardanapo e fomos de táxi correndo para um hospital de bichos. Lá deram-lhe imediatamente uma injeção para ela não morrer logo. A injeção foi tão boa que até parecia que ela estava curada para sempre, porque de repente ficou tão alegre que pulava de um canto para outro, dava guinchos de felicidade, fazia caretinhas de macaco mesmo, estava doida para agradar a gente.

Descobrimos, então, que ela nos amava muito e que não demonstrara antes porque estava tão doente que não tinha força.

Mas, quando passou o efeito da injeção, ela, de repente, parou de novo e ficou toda quieta e triste na minha mão. O médico então

disse uma coisa horrível: que Lisete ia morrer.

Aí compreendemos que Lisete já estava muito doente quando eu a comprei. O médico disse que não se compram macacos na rua porque às vezes estão muito doentes. Nós perguntamos muito nervosos:

--E agora? que é que o senhor vai fazer?

Ele respondeu assim:

--Vou tentar salvar a vida de Lisete, mas ela tem que passar a noite no hospital.

Voltamos para casa com o guardanapo vazio e o coração vazio também. Antes de dormir, eu pedi a Deus para salvar Lisete.

No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria levá-la. Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar esta notícia ao pessoal de casa. Afinal avisei, e todos ficaram muito, muito tristes.

De pura saudade, um de meus filhos perguntou: -- "Você acha que ela morreu de brincos e colar?"

Eu disse que tinha certeza que sim, e que, mesmo morta, ela continuaria linda.

Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com muito carinho:

--"Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?"

Se vocês pensam que eu me ofendi porque me parecia com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.

--Obrigada, meu filho -- foi isso que eu disse a ele e dei-lhe um beijo no rosto.

Um dia desses vou comprar um miquinho com saúde. Mas esquecer Lisete? Nunca.

Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão terrível que até parece filme de mocinho e bandidos. É uma história de amor e ódio misturados num só coração.

Já descansaram? Bem, então prestem bastante atenção porque essa história de cachorro é terrível mesmo. Não pensem que estou inventando as minhas histórias. Dou minha palavra de honra que minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo.

Bem, preparem-se que eu vou começar.

Um amigo meu, chamado Roberto, tinha um cachorro que se chamava: Bruno Barberini de Monteverdi. É um nome comprido para um cão, mas era assim que ele se chamava. Quando a gente queria falar com ele só chamava Bruno, porque senão seu nome ficava enorme.

Bruno tinha um amigo, cachorro também, que vigiava a casa de um vizinho. Esse amigo-cachorro de Bruno chamava-se Max.

Eles eram tão amigos que um chamava o outro, convidando para almoçar e botavam os dois focinhos no mesmo prato de comida. É claro que Bruno nem Max falavam, só latiam. E os convites para um almoçar na casa do outro eram transmitidos assim: latindo um pouquinho, abanando o rabo, ficando parado um diante do outro, e de repente andando. Então o cachorro entendia que era para seguir o outro e almoçarem juntos.

Esqueci de dizer que Bruno Barberini Monteverdi tinha paixão pelo dono, Roberto. E era muito fiel. Bruno não deixava ninguém se aproximar demais do dono pensando que iam atacá-lo. Todas as noites esperava acordado que o dono voltasse e só ia dormir quando esse chegava. Isso eu estou contando para vocês entenderem a tragédia que aconteceu.

Um dia, Max estava almoçando na casa de Bruno, quando o dono entrou na cozinha. Não se sabe por que Max resolveu fazer festinhas no dono de Bruno. E para fazer as festinhas aproximou-se do dono e se

encostou na sua perna.

Bruno ficou espantado por um segundo: pensou que Max ia atacar Roberto e correu em defesa do dono.

Para defender o dono, atirou-se em cima de Max, que não tinha culpa nenhuma. Mas Max, vendo-se ferozmente atacado, reagiu. E o resultado foi uma luta sangrenta.

Max tinha mais força que Bruno, Bruno estava sendo estraçalhado. Finalmente, Roberto conseguiu separar os dois.

Bruno estava gravemente ferido e já quase morrendo. Seu coração quase não batia mais. Roberto levou Bruno depressa para o hospital de bichos. Lá deram uma injeção para reanimar o seu coração, que estava quase parando. Cuidaram dos ferimentos do corpo e na cabeça, e Bruno ficou muitos dias no hospital. Até que ficou bom e pôde voltar para casa.

Agora pergunto a vocês: que é que Bruno fez? Bruno era tão corajoso que, curado dos ferimentos, foi atacar Max.

Este deu-lhe então a maior surra que se possa imaginar. E dessa vez os ferimentos foram tão graves que até as orelhas de Bruno ficaram inteiramente rasgadas. Roberto levou-o de novo para o hospital, onde, dessa vez, Bruno ficou dois meses. Quando ficou curado,

voltou para casa.

E agora me respondam: que é que vocês acham que Bruno fez?

Acertaram. Bruno foi vingar-se e atacar Max.

Mas dessa vez ele estava com tanta, mas tanta raiva que sua força aumentou e ficou diabólica.

E ele, enfim, matou Max.

É, mas no mundo dos cachorros é diferente. Não há polícia para eles irem se queixar. Então os cachorros mesmos resolvem entre si as brigas, fazem o papel de juiz e de polícia, e muitas vezes agem como bandidos armados. Os cachorros não se perdoam.

O que aconteceu foi que os cachorros da vizinhança ficaram contra Bruno e não perdoaram a morte horrível de Max.

Então, para vingarem-se, começaram a cercar Bruno. Bruno já tinha até medo de sair para a rua. Quando saía, ficava muito desconfiado, olhando de um lado para outro.

Afinal, vendo que não acontecia nada de ruim, começou tranqüilamente a sair de novo. E foi esse o grande erro de Bruno.

Uma tarde ele estava passeando todo sozinho e até lamentando a morte de Max que era o seu único amigo. Estava com muita saudade. Amigo bom não se encontra todos os dias. Os cachorros têm uma alma bem grande, eles até entendem a gente. O mundo dos cães é cheio de amor para dar, e eles dão de graça. Bruno estava triste demais sentindo falta daquele que ele matara por amor a Roberto.

Nessa tarde tão triste, quando não havia prazer em ao menos cheirar as coisas, apareceu de repente na esquina um cachorro.

E de repente na outra esquina mais um cachorro. E depois, saíram das casas da vizinhança três cachorros.

Bruno percebeu logo que estava cercado por vários cachorros enormes e fortes. Bruno sabia que a lei dos cachorros é a vingança. Ele quis fugir mas não podia quebrar o cerco. Os cachorros formavam uma espécie de círculo em torno de Bruno.

E o círculo ia ficando cada vez mais apertado. Até que os cachorros conseguiram encurralar Bruno junto de uma árvore.

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.

E assim é que Bruno Barberini de Monteverdi morreu para todo o sempre.

Vocês ficaram com saudade de Bruno? Eu também. A história da vida e da morte de Bruno Barberini de Monteverdi é 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.

Vocês ficaram tristes com esta história? Vou fazer um pedido para vocês: todas as vezes que vocês se sentirem solitários, isto é, sozinhos, procurem uma pessoa para conversar. Escolham uma pessoa grande que seja muito boa para crianças e que entenda que às vezes um menino ou uma menina estão sofrendo. Às vezes de pura saudade, como os periquitos australianos. Conheço uma moça que toca piano muito bem nos teatros. Essa moça ganhou de presente no dia de seu aniversário um periquito australiano. Só ganhou a fêmea. O pior é que as pessoas que dão um periquito australiano têm que comprar dois: um macho e uma fêmea que, por causa da raça deles, são tão

amorosos que passam o dia se beijando e não podem ser separados. A periquita até adoeceu de tanta saudade do macho dela.

Bom, depois de contar uma história um pouco triste sobre a saudade da periquita, quero ficar alegre e alegrar vocês com outra história.

Falarei sobre uma coisa muito boa: sobre uma ilha.

Vocês gostariam de ter uma ilha só para cada um de vocês e para os seus amigos? Eu gostaria muito e não tenho.

Mas uma amiga minha comprou uma ilha só para ela e os amigos descansarem. Vocês sabem bem o que é uma ilha? É um pedaço de terra cercado de água por todos os lados.

Eu queria é que vocês fossem fazer uma visita comigo à ilha de minha amiga. Vocês poderiam tomar banho de mar, caçar bichos, e de noite iam dormir numa rede. Vocês não iam ter medo porque eu ia dormir no mesmo quarto, protegendo cada menino e cada menina.

No mar dessa ilha tem de tudo: todas as espécies de peixes. Até cavalo-marinho tem. Ver um cavalo-marinho nadar é lindo: parece até com homens e mulheres dançando devagar.

Essa ilha é um pouco encantada.

Por que? Pelo ar sempre novo, pelo campim chamado sapê que parece cantar ao vento, pela cidade das borboletas. Minha amiga e um grupo de amigos dela estavam explorando a ilha, e no meio de um bambual encontraram a cidade das borboletas. Nessa clareira elas vivem, voam alto, voam baixo, voam ao redor de nós. Pequenas, grandes, azuis, amarelas e de todas as cores.

Parecia um bailado de borboletas naquele silêncio que só uma ilha tem.

O silêncio da ilha é um silêncio diferente: é atravessado pelos sons característicos dos habitantes animais e vegetais. Planta, se a gente pegar com jeito, as folhas delas parecem cantar. E falam com a gente. O quê? Depende de a gente estar triste ou alegre, com fome de beleza e de conversa.

Minha amiga comprou a ilha para lá morarem durante um tempo as crianças um pouco tristes que ainda não tinham conversado com plantas e animais. Um cavalo-marinho recebeu a minha amiga no banho de mar.

No fundo do mar lá é azul e de todas as outras cores também por causa dos ouriços coloridos e das estrelas-do-mar e pelas algas que se movem dando esse colorido ondulante,

Vocês pensam que estou inventando?

Mas, se eu jurar por Deus que tudo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam? Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles.

Bem, obrigada por terem acreditado em mim. Não gosto de passar por mentirosa.

Além dos cardumes de peixes pequenos e grandes, no mar da ilha também tem cardumes de botos ou delfins: parecem com uma baleia pequena.

Os bichos da terra são os pássaros de todas as cores e tamanhos. Também tem na ilha muita cobra e muito lagarto. A casa da ilha fica de portas e janelas fechadas contra mosquitos, lagartos e cobras. Tem também manadas de antas.

A ilha é tão grande que a dona dela ainda não conheceu tudo. E tem uma parte selvagem que nunca foi explorada.

A parte encantada são os brinquedos no mar de noite: desde a pesca com luz de lanterna até o mergulho todo iluminado pela fosforescência das plantas do mar. Peçam à gente grande para explicar a vocês o que é fosforescência.

As frutas são jaca, caju, cajá, graviola, bananas. E dos coqueiros altíssimos caem cocos à beça, até em cima da gente se não se toma cuidado. Tem também goiabas das brancas e vermelhas, e pitangas escarlates.

A água para beber foi canalizada com os bambus enormes da ilha.

É uma ilha tão encantada que eu teria medo de ficar sozinha de noite na minha rede. Nessa ilha tem todas as espécies de árvores, plantas, frutas e flores.

Morar numa ilha para sempre é triste porque a gente não quer se separar da família e dos amigos. Mas não precisamos morar lá. Basta passar sábado e domingo.

Bem, vamos deixar a ilha em paz, e voltar para os bichos. Eu tenho uma amiga que tem um cachorro que late tanto e tão alto que já me deu vontade de latir de volta.

Eu fico muito ofendida quando um bicho tem medo de mim, pois sou corajosa e protejo os animais. Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo. Porque sei o que é o medo que as crianças têm porque já fui criança. Até hoje ainda tenho medo de certas coisas.

Outra amiga tinha uma cadela chamada Bolinha. Ela era muito normal, mais normal que muita gente humana e que muitos cachorros. Era uma

mãe perfeita. Cuidava sozinha dos filhotes e lambia eles em lugar de dar banho. Quando minha amiga chegava perto, empurrava os filhotes com o focinho para apresentá-los. Bolinha ensinava os filhos a correr e a brincar.

Era muito sensível e um pouco nervosa. Percebia longe a chegada de pessoas. Quando as pessoas estavam zangadas, ou ela fazia alguma coisa errada, encostava-se contra a parede e ficava de lá olhando muito sem jeito.

De cavalo não tenho nenhuma história para contar, e é uma pena, porque cavalo é um animal de grande beleza.

Bem, agora chegou a hora de falar sobre o meu crime: matei dois peixinhos. Juro que não foi de propósito. Juro que não foi muito culpa minha. Se fosse, eu dizia.

Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário.

Mas era tempo demais para deixarem os peixes comigo. Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande.

E assim como a mãe ou a empregada esquecem uma panela no fogo, e quando vão ver já se queimou toda a comida -- eu estava também

ocupada escrevendo história. E simplesmente fiz uma coisa parecida com deixar a comida queimar no fogo: esqueci três dias de dar comida aos peixes! Logo aqueles que eram tão comilões, coitados.

Além de dar comida, eu devia sempre trocar a água do aquário, para eles nadarem em água limpa.

E a comida não era qualquer uma: era comprada em lojas especiais. A comida parecia um pozinho horrível, mas devia ser gostoso para peixe porque eles comiam tudo.

Devem ter passado fome, igual a gente. Mas nós falamos e reclamamos, o cachorro late, o gato mia, todos os animais falam por sons. Mas o peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar. E, quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos -- e infelizmente já mortos de fome.

Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me dêem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração. Mas era tarde demais para eu me lamentar.

Eu peço muito que vocês me desculpem. De agora em diante nunca mais ficarei distraída.

Vocês me perdoam?

A Vida íntima de Laura

A Nicole Algrante

a Andréa Azulay

a Alexandre Dines

a Fabiana Colassanti de Sant' Anna

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.

Peço a você o favor de gostar logo de Laura porque ela é uma galinha mais simpática que já vi. Vive no quintal de Dona Luísa com as outras aves. É casada com um galo chamado Luís. Luís gosta muito de Laura, embora às vezes brigue com ela. Mas briguinha à-toa.

Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro.

Você tem beleza por dentro? Aposto como tem. Como é que sei? É que estou adivinhando você.

Outra verdade: Laura é bastante burra. Tem gente que acha ela burríssima, mas isto também é exagero: quem conhece bem Laura é que sabe que Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Não muitos, mas que tem, tem.

Só porque sabe que não é completamente burra ela fica toda prosa e boba. Ela pensa que pensa. Mas em geral não pensa em coisíssima alguma.

Luís passeia o dia inteiro no terreiro entre as galinhas, de peito inchado de vaidade. É porque ele pensa que, sabendo cantar de madrugada, manda na Lua e no Sol.

Laura quase não deixa gente nenhuma fazer carinho nela. Porque tem um medo danado de pessoas. Se alguém chega perto dela, sem ser para dar milho, ela foge com grande barulheira, cacarejando feito uma doida. Ela cacareja assim: não me matem! não me matem! não me matem! Mas ninguém tem intenção de matá-la porque ela é a galinha que bota mais ovos em todo o galinheiro e mesmo nos das vizinhanças.

Laura vive apressadinha. Por que tanta pressa, oh Laura? Pois ela não tem nada o que fazer. Esta pressa é uma das bobagens de Laura. Mas ela é modesta: basta-lhe cacarejar um bate-papo sem fim com outras galinhas. As outras são muito parecidas com ela: também meio ruiva e meio marrom. Só uma galinha é diferente delas: uma carijó toda de enfeites preto e branco. Mas elas não desprezam a carijó por ser de outra raça. Elas até parecem saber que para Deus

não existem essas bobagem de raça melhor ou pior.

Eu sei que você nunca viu Laura. Mas se já viu uma galinha meio marrom, meio ruiva, e de pescoço muito feio, é como se você estivesse vendo Laura.

Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só.

Pena que Laura não goste de pessoa alguma. Ela quase nunca tem sentimentos, como eu disse. Na maioria das vezes tem o mesmo sentimento que deve ter uma caixa de sapatos.

Por que será que Laura fica o dia inteiro bicando a terra e procurando comida? Não pode ser por tanta fome pois a cozinheira de Dona Luísa lhe dá muito milho. Vou contar um segredo de Laura: ela come por pura mania. Come cada porcaria! Mas não é tão burra assim. Por exemplo: não come pedaço de vidro. Sabida, hein?

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

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

Viva o meu filho! Foi assim que Luís cantou. Embora fosse meia-noite, a notícia era como se o Sol brilhasse. No galinheiro brilhava aquele lindo ovo branco. Laura, toda satisfeita, esfregou

suas penas com o bico para alisar-se, igual como a gente penteia os cabelos. Porque ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada.

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

Laura recebeu a visita das amiguinhas dela, todas cacarejando e trazendo minhocas de presente, já que ela não podia levantar-se de cima do ovo.

Também recebeu visita de Dona Luísa. Como presente de Dona Luísa, Laura ganhou um pires de milho novo e amarelo.

Quando o pinto estava pronto, grande demais para caber dentro da casca, ele mesmo quebrou de dentro para fora a casca com o bico.

Depois que saiu inteiro da casca do ovo, apareceu aquela coisa feinha e magrinha.

Mas no dia seguinte virou o pinto mais amarelo do mundo e o mais fofinho, e começou a correr lindo atrás da mãe. Laura catava minhocas e botava as minhocas no bico aberto do pinto. Até que ele foi crescendo e virou frango e então ele mesmo procurava comida para comer. Já tinha pegado a mania de Laura: comia sem parar. Laura estava satisfeita como uma rainha.

Este frango se chamava Hermany.

Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura no escuro do quintal. Mas Laura fez uma barulheira tão tremenda que agitou todas as galinhas e elas começaram a cacarejar. E o galo começou a berrar.

Dona Luísa acendeu as luzes da casa toda, acendeu as luzes do quintal e o ladrão teve tanto medo que fugiu. Dizem que até hoje ele ainda anda correndo.

Outra coisa ruim para Laura foi que Dona Luísa a emprestou para um quintal vizinho. É que ela sabia botar muito ovo e pediam que a emprestassem por uns tempos.

Foi assim que Laura se viu entre galinhas desconhecidas e sem Luís.

Depois tudo foi melhorando porque ela começou a arranjar amigas entre as galinhas e botou grande quantidade de ovos.

Então voltou para o seu verdadeiro quintal. Luís ficou todo contente. Esse galo, como eu já disse, era muito vaidoso. Orgulhava-se de ser casado com Laura, orgulhava-se de cantar bem alto, bem rouco e bem estridente, logo que o Sol dava mostras de querer nascer. Ele era o primeiro galo das redondezas a cocoricar.

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

Vou contar uma coisa meio enjoada de contar. É o seguinte: sabe que a galinha tem um cheiro um pouco chato? Parece cheiro de cesto de roupa suja ou de quando a gente não toma banho todos os dias. Não é cheiro limpo, não. Então embaixo das asas é aquela morrinha. Mas não faz mal. Todas as coisas têm mesmo um cheiro, não é? Você cheira bem? Cachorro é que gosta de viver cheirando tudo.

O que eu queria saber é quem ensinou o galo a cantar de madrugada. Tem gente que se aproveita do canto como despestador

para se acordar.

Eu queria tanto que Laura soubesse falar. Ela ia dizer tanta burrice engraçada que só vendo. Ela ia dizer assim, por exemplo: "você sabe que uma coisa vermelha é vermelha?" e você respondia: claro que é, pois se você já está dizendo.

Talvez ela pudesse explicar que gosto tem minhoca. Mas não é fácil explicar o gosto que se tem na boca. Por exemplo: experimente explicar o gosto do chocolate. Viu como é difícil? É gosto de chocolate mesmo.

Você sabe que Deus gosta da 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 também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei.

Laura não beija ninguém. Acho que ela dá umas bicadinhas meio sem jeito em Hermany. Aliás nunca vi ninguém mais sem jeito que essa galinha. Tudo o que ela faz é meio errado. Menos comer. E, é claro, ela faz um ovo certo.

Existe um modo de comer galinha que se chama "galinha ao molho pardo". Você já comeu? O molho é feito como o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é.

A gente come com arroz bem branco e bem solto.

Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango. Até me deu fome. Eu sei onde se come esse tipo de galinha. Mas não digo porque parece propaganda. Também, pelo mesmo motivo,

não posso dizer que refrigerante é bom de se beber com essa galinha. Adivinhe! Começa com a letra C.

É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona.

Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na Terra? Você que me responda porque eu não sei.

Agora vou contar uma coisa um pouco triste.

A cozinheira disse para Dona Luísa apontando Laura:

-- Essa galinha já não está botando muito ovo e está ficando velha. Antes que pegue alguma doença ou morra de velhice a gente bem podia fazer ela ao molho pardo.

-- Essa aí não mato nunca, disse Dona Luísa.

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

parecida com Laura.

E na hora do jantar, quando todos estavam sentados ao redor da mesa, Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados. O filho e a filha de Dona Luísa, Lucinha e Carlinhos, comeram, embora com pena, Zeferina com arroz branco e solto e regaram tudo com molho pardo.

Agora vou contar uma coisa muito bacana. Preciso antes dizer que Laura era uma galinha pra frente. Tanto que um habitante de Júpiter - um cara que tinha um só olho na testa e era do tamanho mesmo de uma galinha - esse habitante de Júpiter baixou de noite no quintal de Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam dormindo.

O habitante-anão se chamava Xext e foi logo acordar Laura. Laura nem se espantou. Disse assim:

-- Olá, bicho. Como é que você se chama?

-- Xext, respondeu ele.

-- Falou, tá falado, disse Laura.

E perguntou: quer que eu peça a Luís para cantar a sua vinda?

--Não, disse Xext, porque ele acordaria todo mundo. E não valia a pena porque as pessoas não acreditam em mim, pensam que sou fantasma.

-- Por que você me escolheu para se apresentar?

-- Porque você não é quadrada.

Xext pronuncia-se Equzequte. É difícil, eu sei. Era mais fácil se se chamasse José ou Zequinha.

Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro.

parecida com Laura.

E na hora do jantar, quando todos estavam sentados ao redor da mesa, Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata, já toda em pedaços, alguns bem dourados. O filho e a filha de Dona Luísa, Lucinha e Carlinhos, comeram, embora com pena, Zeferina com arroz branco e solto e regaram tudo com molho pardo.

Agora vou contar uma coisa muito bacana. Preciso antes dizer que Laura era uma galinha pra frente. Tanto que um habitante de Júpiter - um cara que tinha um só olho na testa e era do tamanho mesmo de uma galinha - esse habitante de Júpiter baixou de noite no quintal de Dona Luísa, enquanto todas as galinhas estavam dormindo.

O habitante-anão se chamava Xext e foi logo acordar Laura. Laura nem se espantou. Disse assim:

-- Olá, bicho. Como é que você se chama?

-- Xext, respondeu ele.

-- Falou, tá falado, disse Laura.

E perguntou: quer que eu peça a Luís para cantar a sua vinda?

--Não, disse Xext, porque ele acordaria todo mundo. E não valia a pena porque as pessoas não acreditam em mim, pensam que sou fantasma.

-- Por que você me escolheu para se apresentar?

-- Porque você não é quadrada.

Xext pronuncia-se Equzequte. É difícil, eu sei. Era mais fácil se se chamasse José ou Zequinha.

Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro.

Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só.

-- 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 Xexta.

-- Tchau, disse Laura.

-- Tchauzinho, respondeu Xext e desapareceu.

Que bom ser protegida por um habitante de Júpiter, pensou Laura e começou a dormir de novo. Mas acordar no meio da noite bem que cansou Laura, e no dia seguinte a cozinheira disse a Dona Luísa:

-- Laura está com cara de ontem.

"Cara de ontem" quer dizer cara de mal dormida.

Acabou-se aqui a história de Laura e de suas aventuras. Afinal de contas, Laura tem uma vidinha muito gostosa.

Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.

Laura é bem vivinha.

Quase de Verdade

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 de meus latidos -- escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa.

Antes de tudo quero me apresentar melhor. Dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou. Tenho um pêlo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra a natureza.

Dizem assim: " Ulisses tem olhar de gente". Gosto muito de me deitar de costas para coçarem minha barriga. Mas sabido sou apenas na hora de latir palavras.

Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice.

Fora disso, sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc.

Se você chamar: " Ulisses, vem cá" -- eu vou correndo e latindo para o seu lado porque gosto muito de criança e só mordo quando me batem. 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. O que vou contar também parece

coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.

Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: -- Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim. Esse é um pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho.

E a história?

Bem, ela se inicia no enorme quintal de uma senhora chamada Oniria. Oniria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha. Imaginem que, com ovo, farinha de trigo, manteiga e chocolate, ela consegue fazer explodir um bolo que é gostoso até para rei e rainha. Pergunto a você: quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa?

Nesse quintal que visitei e cheirei, o que havia? Havia uma árvore enorme chamada figueira -- e galos e galinhas.

Tudo corria em paz naquela zona: a chuva alimentava a bela figueira, o Sol lhe dava vida. Oniria fazia bolos, sem contar que, além do milho que os galos e galinhas comiam, o terreno era cheio de minhocas, sobretudo depois que chovia, oh terra boa.

Oniria gostava muito da grande figueira e das aves. Tinha até um livro que ensinava como fazer para as galinhas botarem ovo forte: era dando água, em vez de fria e pouca, morninha e muita. Quanto

à figueira, Oníria punha de vez em quando nas suas raízes terra adubada de onde ela tirava comida com vitamina.

Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e a rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovidio. O 'O' vinha do ovo, o 'vídio' era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O 'O' era por causa do ovo e o 'dissea' vinha por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oníria: o 'O' do ovo e o 'níria' porque assim queria ela. Casada com seu Onofre. Bem, você já sabe que o 'O' de Onofre era em homenagem ao ovo -- você adivinhou certo: o 'nofre' era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au!

Assim corria a vida. Mansa, mansa.

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

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

Paciência, a história vais historijar. E é para agora mesmo. Começa assim: Era um dia de domingo, sem nenhum programa, sem nenhum divertimento, era um dia de nada. Quer dizer, nada acontecia. Tudo igual. O Sol cantando. De pura tagarelice as galinhas cacarejavam, Mas a calmaria não durou muito. E a culpa foi da figueira que não se sabe por que nunca dera figos.

(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim!)

Não é que lá para meio-dia a figueira, por não ter o que fazer, se esforçou para pensar. O esforço era tão grande que até caíram no chão algumas de suas folhas. E ela enfim teve um pensamento.

O pensamento era o seguinte:

A vida do galo e da galinha é uma verdadeira festa.

Ovídio cocorica, as galinha põem ovos. Mas e eu? eu, que nem figo dou?

E patati e patatá.

O pensamento da figueira apodreceu e virou inveja.

Apodreceu ainda mais e virou vingança. A figueira, que não dava frutas e não cantava, resolveu enriquecer à custa dos outros. Queria se aproveitar dos filhos de Ovidio, Odissea e outras aves. Se ao menos cantasse ela perdoaria.

Mas assim não. (Au, au, au!)

De pensamento em pensamento, todos cheios de raiva, a figueira chegou a uma infeliz solução: ia fazer uma coisa que você não adivinha.

Sabe o quê? Essa danada de figueira entrou em contato com uma nuvem preta que era bruxa. E pediu:

-- Bruxa, bruxinha, faça com que os ovos sejam meus, mesmo que não cocorique como Ovidio! Quero vender esses ovos e ganhar muito dinheiro!

Foi assim que falou e nos seus olhos havia um brilhareco de sem-vergonhice.

A bruxa má se chamava Oxelia. O ' O ', etc., etc., você já sabe. Ela, uma vez consultada, nem precisou pensar muito: era tão ruim

que era nuvem que nem chover chovia. E vou contar mais: ela quis fazer favor à figueira porque queria que essa, no fim, levasse a pior. Desculpe, mas ainda não conto agora qual foi o fim. Aguarde. Quer saber o resultado da conversa da figueira com Oxelia? Foi o seguinte? de noite as folhas da figueira ficavam acesas como se o Sol batesse nelas.

E as galinhas, pensando que era de dia, punham ovos. A figueira também tinha pedido a Oxelia para que as galinhas botassem ovos no chão, junto das raízes.

O que aconteceu? Aconteceu que as galinhas ficaram assustadas porque nunca mais dormiam e botavam ovo sem parar, o tempo todo. Quanto a Ovidio, ele se estrepou: como pensava que era de dia, ficava rouco de tanto cocoricar.

(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim)

Enquanto isso, a figueira juntava ovos que não era vida e tudo para vender e virar milionária. E nada pagava às galinhas, nem com milho, nem com minhoca, nem com água. Era só aquela escravidão. Odissea, vendo as coisas mal paradas, cacarejou para Ovidio:

-- Estamos exaustas, preciso ter uma conversa séria com você.

No que ela disse, pôs cansada um ovo.

(Au, au, au. Estou latindo com muita raiva e Clarice está até assustada.)

Ovidio, assim como Odissea, era um galo que pensava muito. Conversaram no fundo do quintal, e patati e patatá, e patati e patatá. Passaram dois dias se entendendo com palavras de aves.

Resultado?

O resultado foi esperteza daquelas.

Não havia dúvida: eles iam contra a figueira ditadora, iam exigir os seus direitos, pôr ovos para eles mesmos, reclamar comida, água, dormida e descanso.

Você está pensando com certeza que Oniria não tomava providências. Resposta: ela e o Onofre tinham viajado e não sabiam que desgraça estava acontecendo no galinheiro.

Tinham deixado um empregado tomar conta de tudo, mas esse empregado, de nome Oquequê (o ' O ' de ovo, e assim por diante), esse empregado era preguiçoso e só fazia comer, dormir e namorar, sem tomar conta de nada.

Devo dizer que de dia a figueira não passava de uma figueira comum, para não dar na vista de quem a observasse.

Quando todos dormiam é que ela se acendia toda em luzes, conforme Oxelia combinara. Odissea e Ovidio resolveram uma coisa que você vai saber agora mesmo.

Eles cochicharam a resolução para as outras aves num patati e patatá.

E quando chegou a noite perigosa e a figueira embruxou-se em brilharecos de luz -- bem, as galinhas todas, lideradas pelo presidente e presidenta delas, quer dizer, por Ovidio e Odissea, fizeram um esforço de vôo e empoleiraram-se subindo nos galhos da figueira. E de lá de cima botavam ovos.

Você acha que isso é bobagem delas?

Pois, au, au, au, é engano seu. O que é que acontecia?

Acontecia que os ovos caíam no chão, quebrando-se eles todos, e era

casca para um lado, gemarada para outro, claras por aí mesmo, tudo apodrecendo na terra.

É uma pena sacrificar tanto ovo? É, mas às vezes a gente precisa fazer um sacrifício.

A figueira ficou horrorizada com o desperdício. Era um prejuízo danado. E nem ao menos ela gostava de omelete. E toca os ovos a caírem. Cada ovo que caía, fazia no chão o seguinte barulho: pló-quití, pló-quití, pló-quití.

Ao mesmo tempo, Ovidio começou a cocoricar:

-- Queremos a liberdade de cantar só de dia!

As galinhas cacarejam ao mesmo tempo:

-- Queremos só pôr ovo só quando decidirmos e queremos os ovos para nós! São os nossos filhos!

A barulheira deixava a figueira meio surda. Bem que ela quis consultar a bruxa sobre o que deveria fazer. Mas Oxelia estava ocupada com outro serviço, serviço que era de maldade também.

A figueira estava meio endoidecida e implorou auxílio especial, como consulta de médico (só que médico é bom) e a feiticeira Oxelia, cada vez mais preta, concordou em dar resposta.

Como eu, cachorro Ulisses, disse no começo, acontece que Oxelia tinha uma maldade tão grande que queria mal também à figueira, até então sua companheira de ruindade. E ela disse.

-- Considere-se feliz! pois eu poderia castigar você mandando fazer uma noite de tempestade e fazendo com que um raio caísse em cima de sua copa e partisse em dois o seu orgulhoso tronco!

As galinhas e os galos estavam livres, enfim! E foram dormir, pois

estavam precisados depois de tantas noites de insônia.

A figueira ficou boba: ela não sabia até então que não se deve ser amigo dos ruins.

Então, muito humilhada, viu se apagarem as suas luzes.

De madrugada, Ovidio cantou tão lindo como nunca havia cantado. E as galinhas se espreguiçaram felizes. Todos estavam tão contentes que Ovidio e Odissea resolveram organizar uma festa. E, para agradar as aves, compraram mil pirulitos.

Acontece, porém, que elas não sabiam que pirulito é para ser chupado ou lambido e começaram a mordê-los: 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, au, au, au.

(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim)

Foi quando Oniria e Onofre voltaram da viagem. E encontraram muita alegria entre os galináceos e gostaram de vê-los. Mas observaram que eles não tinham mais dentes. Então Oniria disse para Onofre:

-- Vamos deixar que eles visitem outras terras porque pode ser que encontrem uma comida nova que não precisa ser mastigada!

Dito e feito. E daí a pouco deixaram Ovidio e Odissea levar a turma toda para passear. Era uma beleza o campo: uma relva verdinha e fresquinha onde as aves esfregavam os bicos. Uma delícia. Mas a fome veio. E cadê o que comer? Pois bem. Ovidio e Odissea se lembraram de uma bruxa muito da boa chamada Oxalá -- o ' O ' do ovo, 'xalá' por vaidade. Ela era mágica e atendeu ao pedido. Guiou-os pela mata afora e mostrou-lhes um pé de jabuticaba. Você

sabe o que é jabuticaba? É uma fruta redonda e preta que só existe no Brasil.

Ovidio e Odissea ficaram contentes porque sabiam que Oxalá sempre cumpria o que prometia. Então pediram mais.

-- Oxalazinha, vê se dá um jeito para fazer com que a nuvem preta, a Oxelia, deixe de ser ruim!

Oxalá sorriu e disse:

-- Pois bem: ela não vai ser mais perigosa e daqui a umas horas ela vai chover. E chover em cima da figueira.

Mas agora quero lhes dizer uma coisa: a jabuticaba é fruta de se comer, mesmo que não se tenham dentes.

Meio com medo, as aves pegaram com o bico as jabuticabas. E com o bico mesmo estalaram essas frutinhas. O barulho era assim: plique-ti, plique-ti, plique-ti.

Acharam a jabuticaba uma maravilha. Embora tivesse no fundo um azedozinho. Como você sabe, a jabuticaba tem um caroço que é doce e depois de chupado um pouco azedo.

Elas crescem na jabuticabeira, tanto nos galhos quanto no tronco, enchendo-a de mil jabuticabas. Estas, quando estão bem maduras e redondas, caem no chão. A gente pisa nelas e o barulho é assim: plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti.

Os galos e galinhas se deliciaram ao pisar nelas: o barulho era gostoso, dava um arrepio bom. Mas ainda não tinham descoberto que a fruta era de se comer.

Enquanto isso, Odissea disse a Ovidio:

-- Já que estamos livres e felizes, vamos perdoar a figueira que

está tão triste? Acho que ela se arrependeu. Vamos pedir a Oxalá que cuide dela?

-- Falou e disse, respondeu Ovidio.

Olharam para o céu e viram Oxalá.

Ela estava linda no céu azul-claro: branca e dourada e brilhosa pelo Sol que batia nela. Ouviu o pedido de perdão e disse:

-- Está bem, vou perdoar a figueira.

E mais ainda: vou fazer com que ela tenha filhos, quer dizer, figos. Mas aconteceu uma coisa: as aves ficaram com o caroço das jabuticabas na boca e não sabiam o que fazer.

Perguntaram então a Odissea e a Ovidio:

-- Devemos engolir ou não engolir o caroço?

Ovidio e Odissea ficaram bobos: não sabiam o que responder. Pensaram em pedir ajuda a Oxalá mas acharam que já tinham pedido muito e que tinham de se arranjar sozinhos.

(Pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim)

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.