

Introdução

A infância é imagem recorrente na obra de Clarice Lispector. Se em romances como **Perto do Coração Selvagem**, **O Lustre**, e contos como **Os Desastres de Sofia**, os pequenos Joana, Virgínia, Daniel e Sofia experimentam esta etapa da vida em sua plenitude, também em outras narrativas — embora de forma menos evidente — lá está ela, a infância, a irromper nos personagens, a espreitá-los bem de perto ou mesmo ao longe, como uma possibilidade, quiçá uma promessa.

(...) um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento (...) não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões (...) porque então viverei, só então viverei maior do que na infância (PCS, p. 224)

O que representa a infância na obra de Clarice Lispector? Esta é uma das indagações que nos acompanharão neste trabalho. Para seguir no seu rastro, acompanhar suas pegadas, notamos ser insuficiente levar em conta tão somente a representação da infância ou ainda a literatura infanto-juvenil da escritora. Esbarramos com a infância ao nos depararmos com os personagens-criança, ao vê-la materializada no diálogo com os pequenos leitores da obra infanto-juvenil. No entanto, esta imagem, idéia, signo, transborda em Clarice, se faz imperativa, visceral, atravessa mesmo alguns dos personagens-adultos e a forma da escritora de lidar com a linguagem.

Ao adentrarmos nesta escrita, observamos ser Clarice esta *mulher que não matou a criança (a infância)*, o que se manifesta na trajetória de seus personagens, no tratamento que dispensava aos leitores de sua literatura infanto-juvenil bem como na busca por uma linguagem cada vez mais pulsante, que jorra em **A Paixão Segundo G.H** e inunda **Água Viva**. “*Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança*” (PSGH, p. 103) ; “*O que estou te escrevendo não é para se ler — é para se ser*” (AV, p. 38); “*Continuo com capacidade de raciocínio (...) mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta*”(AV, p. 9)

O desejo de alimentar-se *diretamente da placenta* muito nos diz desta linguagem que procura nutrir-se do limiar da forma e do informe, da vida e da morte, da palavra e do silêncio. Neste trabalho, pensaremos também a infância¹ como sendo a experiência deste limiar, infância como este estado de *placenta* no qual despontam e vacilam contornos, formas, falas.

Qual infância *alimenta* esta escrita? Escrever, para Clarice, era uma dolorosa — e corajosa — gestação. “*Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.*” (HE, p. 19).

O que está em jogo, ao que parece, é a tentativa de fazer nascer uma nova forma de experimentar a linguagem e, portanto, de vivenciar a própria “realidade” enquanto construção discursiva.

Na luta travada junto às palavras, na tentativa de fazer voar “*faíscas e lascas como aços espelhados*”, Clarice buscava encontrar novos ângulos de visão, novas percepções, luminosidades que abrissem brechas no já sabido / experimentado / instituído.

Observamos que no decorrer de sua obra Clarice procura aproximar-se de uma escrita na qual a relação entre as palavras e as coisas se faça de maneira mais espontânea, criativa, despojada das racionalizações e abstrações adquiridas ao longo do processo de desenvolvimento e de aquisição da linguagem. “*Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo*” afirma a narradora em **Água Viva** (p. 47), apontando uma concepção de escrita que busca gradativamente reafirmar sua corporeidade. “*Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra*” (AV, p. 12).

¹ A etimologia da palavra infância nos remete àquilo que caracteriza o início da vida humana: a ausência de fala (do latim *fari*, falar, dizer e do seu participio presente, *fans*). A criança, o in-fans é aquele que não fala.

Não seria este despojamento no trato com a linguagem — uma vez que a consciência ainda não se permitiu domesticá-la, enquadrá-la — característico da infância? De **Perto do Coração Selvagem** até **A Hora da Estrela** e **Um Sopro de Vida**, Clarice parece caminhar rumo a uma dicção cada vez mais próxima do sensorial. “*É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue.*” (SV, p. 17).

O desejo de experimentar gosto novo, seguindo em busca do coração selvagem da vida, percorre todas as obras da escritora e caracteriza, de maneira geral, seus mais diversos personagens. “*Como prolongar o nascimento pela vida inteira?*” (LP, p. 128). Esse questionamento acomete a personagem Lóri de **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres** e vai se materializar na própria busca da escritora por uma linguagem cada vez mais ardente, viva, pictórica. Linguagem que cria sons, silêncios, tonalidades e inaugura todo um “*reino novo*” — “*Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo*” (AV, p. 58).

Linguagem que inventa, estando assim próxima dos primeiros balbucios de uma criança, que constrói e desconstrói castelos de significados ao se aventurar nos primeiros passos pelo universo das palavras. “*Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Trasmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.*” (AV, p. 27)

Observa-se, nesta escrita, a procura por uma nova forma de dizer, uma forma que não seja *levemente sentida*, mas que reúna o dizer ao sentir, o dizer ao viver no correr dos instantes. Ao procurar tocar a “*fonte das palavras*”, o momento mesmo de sua irrupção, não estaria a escritora aproximando-se da condição de um infante? Infância e linguagem encontram-se, deste modo, ligadas, constituem uma só procura.

(...) um dia virá em que todo meu movimento será criação (...) quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! (PCS, p. 224)

Pretendo desenvolver minha leitura em três frentes. Primeiramente, tenho por objetivo refletir sobre a infância como um *devir*², como um movimento de *tornar-se inocente*³ que atravessa a obra da escritora — materializando-se tanto na criação de sua linguagem, quanto na busca de muitos de seus personagens.

De que maneira este *tornar-se inocente* se manifesta na criação da linguagem da escritora? De que maneira este *devir* atravessa seus personagens, sejam eles crianças ou adultos? Nesta perspectiva, abordaremos o papel da *desarticulação* e da *transfiguração da realidade* na obra em questão — em seu potencial transformador, questionador de padrões, de formas de ver, sentir e pensar. Assim como a escritora parece continuamente se transformar no decorrer da narrativa e no tratamento dado à linguagem, também os personagens com frequência experimentam um novo estar no mundo, experimentam a percepção de uma realidade *transfigurada* por um novo olhar. “*E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem.*” (AV, p. 84); “*Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria.*” (AV, p. 22)

Como segundo aspecto a ser investigado, procuro pensar a representação da infância na obra da escritora e situar, neste contexto, sua obra infanto-juvenil. A literatura infanto-juvenil emerge desse movimento da escritora rumo a um estado mais visceral de existência, que se traduz em seu crescente interesse pelas crianças e pelos animais, tanto na vida quanto nas páginas de sua literatura. Realizaremos, neste momento, a leitura dos personagens-criança, ou que representam a infância, na obra adulta e na infanto-juvenil de Clarice.

Além de refletir sobre *o devir-criança* e sobre a representação da infância na obra em questão, o presente trabalho tem ainda outro foco de interesse: o permanente diálogo da escritora com seu leitor. Pretendemos, portanto, caminhar ao lado de uma escritora que a todo momento questiona em seus livros o posto do

² O conceito é desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*.

³ “*E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente*”. LISPECTOR, Clarice. “*Um Ser Livre*” in: *A Descoberta do Mundo* p. 456-7

intelectual enquanto dono do saber para encenar uma visão generosa e solidária do conhecimento como construção que passa pela mão do leitor, presença constante em sua obra. É também o leitor que se *torna inocente*, se renova após escrever junto com Clarice, também ele naufraga, submerge, se refaz... junto com a escritora e sua linguagem.

Assim, procuramos pensar a infância na obra de Clarice sob três ângulos: como um movimento de *devir-criança* presente na criação de sua linguagem e na busca de seus personagens; como representação na obra da escritora e, finalmente, pensar a relação de Clarice com a infância travada no diálogo com seus leitores.

Importante ressaltar que neste trabalho não temos por objetivo enquadrar a obra da escritora nas molduras deste ou daquele conceito — trata-se de escrita que dilui gêneros, fronteiras, escapa às tentativas de classificação e, portanto, coloca em diálogo distintas infâncias. Tomamos, como ponto de partida, a presença de (ao menos) duas infâncias: uma, representada em sua obra, “pintada” a partir de traços de *memória e invenção*, e outra, fugidia à representação, infância como mola propulsora de sua linguagem, infância enquanto *devir* que irrompe nos personagens levando-os — e aos seus leitores — ao encontro do novo, do informe, do imprevisível.

1. Clarice e a Linguagem

1.1 Arte e infância

Quando tua mão direita estiver hábil, pinta com a esquerda, quando a esquerda ficar hábil, pinta com os pés⁴

Gauguin

Arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação (...)
Arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente (DM, p. 456)

Clarice Lispector

Em “**Um ser livre**”, crônica publicada em **A Descoberta do Mundo**, Clarice faz uma reflexão sobre a arte e a infância:

*Não me lembro bem se é em *Les donées immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição. Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como artista nenhum jamais o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade. (DM, p. 456)*

Em determinado ponto da crônica, a escritora traça um paralelo entre essa busca do grande artista — ter todos os sentidos libertos do utilitarismo — e a condição da infância.

Isso poderia levantar uma hipótese. Suponhamos que se pudesse educar uma criança tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se habituasse. (...) Suponhamos então que essa criança se tornasse artista e fosse artista. (DM, p. 456)

Neste momento Clarice, contudo, acaba por concluir que uma criança que fosse educada de modo a preservar intactos seus “*sentidos alertas e puros*” não necessariamente seria um artista. “*O primeiro problema surge: seria ela artista*

⁴GAUGUIN, Paul. Apud: Clarice Lispector. “*Conversa Meio a Sério com Tom Jobim*” in: *A Descoberta do Mundo* p. 362

pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação” (DM, p. 456). A escritora prossegue distinguindo a condição de ser artista da condição de ser inocente: “Arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.” (DM, p. 456)

Um questionamento fica a partir dessa passagem: Seria então necessário, ao artista, estar continuamente buscando um movimento de *tornar-se inocente*? Ou seja, para que possa ver o mundo com outros olhos, libertos do utilitarismo, seria preciso que o artista rompesse com o “manto” que o separa de um estado perceptivo semelhante ao da infância... Justamente a consciência crítica dessa atitude de rompimento, de ultrapassagem, caracterizaria a arte.

Talvez, seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso; talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (DM, p. 456)

Parece ser essa a busca de Clarice em sua escrita: *tornar-se inocente*, procurar estar sempre perto do que viria a ser “o coração selvagem da vida”.

Como é materializado esse movimento de *tornar-se inocente* na escrita de Clarice? De que maneira seus personagens — e seu fazer literário — são perpassados por esta questão?

Em **A Paixão Segundo G.H.**, a personagem sofre uma *desarticulação* de seu ser — que ela prefere chamar de “*desorganização*” — ao se deparar com uma barata.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. (PSGH, p. 12)

No contato com a barata, G.H observa ter perdido, durante horas, a sua “*montagem humana*” — o que possibilita que ela passe a ter sensações, sentir, ver e perceber coisas jamais experimentadas antes. Nesta obra, o *tornar-se inocente* se

manifesta como um movimento de *desorganização* profunda do ser. E a liberdade da infância emerge como um estado de ser que prescinde desta “*terceira perna*”.

*No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a **coragem infantil de me perder?** perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando (...) Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir.(PSGH, p. 13 - grifo nosso)*

Também em **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres** é necessário que a protagonista Lóri passe por uma *desarticulação* até que possa enxergar a “realidade” de outra forma. “*Essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio. Na desarticulação haverá um choque entre você e a realidade (...)*”(LP, p. 97), observa o amante, Ulisses. A desarticulação proporciona a Lóri experimentar um novo estado perceptivo, comparado ao da infância.

*Pois ela estava **em sua primeira infância** e sem medo de que a angústia sobreviesse: estava em encantamento pelas cores orientais do Sol que desenhava figuras góticas nas sombras (...) As últimas claridades ondulavam as águas paradas e verdes da piscina. Descobrimo o sublime no trivial, o visível sob o tangível — ela própria toda desarmada como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta.(LP, p. 70 - grifo nosso)*

O fato da personagem estar em sua “*primeira infância*” vem associado a um olhar desarmado, mais receptivo à descoberta do novo, um olhar que se encanta e estranha o que outros considerariam óbvio, corriqueiro.

Se recuarmos na trajetória literária da escritora, veremos que não foi diferente a busca de Martim, protagonista de **A Maçã no Escuro**. Ter todos os sentidos *libertos do utilitarismo* a fim de ver o mundo em sua *verdadeira realidade*⁵ é uma questão que caracteriza a trajetória desse personagem, que passa a experimentar um estado quase vegetativo de existência.

⁵ “*Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como artista nenhum jamais o teve. Quer*

Ele se movia devagar na grande extensão, desimpedido enfim pela ausência de pensamentos. Mas se sua compacta ausência de pensamento era um embotamento — era o embotamento de uma planta. Pois, como uma planta, ele estava alerta a si mesmo e ao mundo, com aquela mesma tensão delicada com que a grossa planta é planta até as suas últimas extremidades, com aquela delicada tensão com que a planta cega sente o ar onde suas duras folhas se engastam. (ME, p. 79)

A partir de seu “crime”, que consiste em livrar-se da “*linguagem dos outros*”, Martim torna-se inocente.

*E agora, sentado na pedra com um passarinho na mão, com a boca seca de sede, com os olhos ardendo — depois de seu crime, aquele homem nunca mais precisaria de nenhuma revolta. Desta hora em diante teria a oportunidade de viver sem fazer o mal porque já o fizera: **ele era agora um inocente.*** (ME, p. 37- grifo nosso)

Ter esse estado de inocência como meta parece ser mesmo a busca de Martim, como podemos observar a partir desta passagem: “(...) *foi um longo caminho, e eu tive que inventar os passos; **mas esta inocência que sinto em mim é a meta;** pois sinto, também em mim!, a inocência e o silêncio dos outros.*” (ME, p. 300 - grifo nosso)

Aqui, desponta novamente a imagem da infância. O personagem passa a sentir-se tal qual um menino, vivendo na *latência das coisas*. “*E pela primeira vez, com candura, admirara-se a si mesmo **como um menino** que se descobre nu ao espelho.*” (ME, p. 34 - grifo nosso); “*Um homem tinha uma vez que desistir. E só então poderia viver, como ele agora vivia, na latência das coisas.*” (ME, p. 102)

Nesta obra a infância aparece como um desnudamento, como um renascimento para uma vida mais visceral.

dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade”. Lispector, Clarice. “Um Ser Livre” in: *A Descoberta do Mundo* p. 456

Em “**Itinerário da Paixão**” o filósofo José Américo Motta Pessanha nos fala a respeito do movimento de Martim e de tantos outros personagens para se *inocentar*.

Muito antes de Martim intencionalmente se despojar das palavras em busca do que está, inocente, antes da linguagem — para nascer homem de si mesmo e para se ‘inocentar’ — já a estrutura do universo de imagens de Clarice Lispector sugeria disfarçando e à distância este arrepiar caminho, este passo atrás heideggeriano: vocação oculta dos personagens porque mensagem de toda obra. (Pessanha, 1965: 66)

Nota-se, portanto, que a *desarticulação*, o despojamento de um saber-prévio, de uma forma-padrão de se lidar com a linguagem e a realidade são presenças constantes na escrita de Clarice.

Martim estava muito surpreendido porque antigamente ele costumava saber de tudo. (...) Mas agora, tirada das coisas a camada de palavras, agora que perdera a linguagem, estava enfim em pé na calma profundidade do mistério. Na porta do depósito, pois, revitalizado pela grande ignorância, permaneceu de pé no escuro. (ME, p.101)

Observando a trajetória literária da escritora penso ser possível afirmar que tal como acontece com personagens como Martim, GH e Lóri também sua *aprendizagem* é, de fato, uma *desaprendizagem*, uma vez que em seu processo de criação ela procura se despojar dos enquadramentos da linguagem, das formas “dominantes” de percepção do mundo e “sair da gaiola”, arriscando-se em outro universo — assim como se arriscou o coelho-protagonista de seu livro infanto-juvenil **O Mistério do Coelho Pensante** ao ousar passear por outras paragens.... “E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir.” (MCP)

Tal qual seus personagens, Clarice busca fugir dos enquadramentos da linguagem indo ao encontro de um contato mais visceral com as palavras e as coisas, desconfiando delas, revirando-as do avesso, procurando o que se esconde em seus silêncios, pausas, suspiros...

Essa é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes como um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento

e alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. (DM, p. 98-99)

Eis a procura da escritora: tirar das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. *Desorganizar, Desarticular, transfigurar* seu próprio olhar, o de seus personagens, e o olhar de quem lê sua obra.

Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. (AV, p. 69)

Renovar permanentemente a relação com as palavras, com a linguagem, com o mundo. Trata-se de uma escrita, e de personagens, que seguem em busca de sentir *gosto novo* e se *desviciar* de um olhar já embotado, habituado.

*Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores — e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para **boca de criança**. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade — o que me era um sofrimento de grande saudade — com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (PSGH, p. 102-103 - grifo nosso)*

Clarice escreve buscando *tornar-se inocente* e sentir, tal como G.H por alguns momentos em sua *desarticulação*, o *gosto do vivo*. “*Pois ser real é assumir a própria promessa: assumir a **própria inocência** e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo.*” (PSGH, p. 153)

Sua escrita e seus personagens seguem à procura da *delicadeza da inocência*, só alcançada se deixada de lado, ainda que momentaneamente, a moral, os “*sentimentos demais*”, a nossa “*pata humana demais*”.

*Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a **delicadeza da inocência** ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. (PSGH, p. 154)*

*Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que — por minha incapacidade de viver no plano da delicadeza do gosto apenas terroso da batata — eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque **o material vivo é***

muito inocente. E a minha própria inocência? Ela me dói. Porque também sei que, em plano somente humano, inocência é ter a crueldade que a barata tem consigo própria ao estar lentamente morrendo sem dor; ultrapassar a dor é a pior crueldade. E eu tenho medo disso, eu que sou extremamente moral. Mas agora sei que tenho de ter uma coragem muito maior: a de ter uma outra moral, tão isenta que eu mesma não a entenda e que me assuste. (PSGH, p. 155)

Ao refletir sobre o jogo da linguagem em Clarice Lispector, Benedito Nunes em **O Dorso do Tigre: Ensaio** nos fala a respeito do reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem:

Em Clarice Lispector, a transcendência assemelha-se mais a uma transdescendência. É uma espécie de mergulho nas potências obscuras da vida, através da negação do mundo, das relações humanas, da ética. Na sua visão da realidade, o Ser e o Nada se identificam. (...) Clarice Lispector expôs-se no seu A Paixão Segundo GH ao risco de optar pelo silêncio. Lançou um desafio supremo a si mesma: jogou com a linguagem para captar o mundo pré-linguístico. E teve que admitir, no final, o fracasso de seu empreendimento. Mas foi um fracasso significativo, que acarretou para a autora a mais surpreendente vitória. Essa vitória, registrada nas últimas páginas do relato de GH, traduz o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem. (Nunes, 1969: 139)

Explicitada na personagem-narradora GH, a procura de Clarice por captar o mundo pré-linguístico encontra paralelo em outros diversos personagens. Na criação literária da escritora e na busca de tais personagens, como vimos, observamos que o movimento de *tornar-se inocente* vem associado, não raro, ao de um *tornar-se criança*.

*E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples **como uma menina**. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata. (PSGH, p.165 - grifo nosso)*

*É com dor que **dou adeus mesmo à beleza de uma criança** — quero o adulto que é mais primitivo e feio e mais seco e mais difícil, e **que se tornou uma criança-semente** que não se quebra com os dentes. (PSGH, p. 157 - grifo nosso)*

1.2 O devir-criança de uma escrita

Na reflexão sobre a infância em Clarice, logo percebemos que esta imagem/idéia/signo não remete apenas à criança que fomos ou somos, à “forma criança” com a qual estamos familiarizados e podemos resgatar pela memória. Notamos que nesta escrita a infância extrapola aquela que vemos representada nas páginas de tantos escritores e, muitas vezes, aponta em direção contrária: para o

informe, o imprevisível, o desconhecido. Nesta obra, a infância é também uma “viagem” rumo a experiências radicais, à experimentação de estados não codificados. Sentimos, portanto, necessidade de nos valer de um conceito que se prestasse à elasticidade e ao vigor assumidos pela infância na obra em questão. E acabamos por encontrar ressonância no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari em **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, mais precisamente, no conceito de *devenir*.

Um devir não é correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. (...) Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação (...) O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (...) Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações de correspondência; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’. (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 18-19)

Enquanto a memória tende a “ancorar”, o devir *desterritorializa*. O devir, nos diz Deleuze e Guattari, é sempre minoritário, no sentido em que nos lança em direção a *zonas de indeterminação ou incerteza* (p. 65), em direção a um *no man’s land* (p. 91).

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que (...) todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. É neste sentido que as mulheres, as crianças, e também os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários. (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 87-88)

O devir faz vacilar o ‘eu’, despersonaliza, faz cair máscaras. Desta forma, podemos pensar que este conceito caracteriza o fluxo ao qual se entregam personagens e a própria escrita de Clarice — uma escrita que busca sempre o frescor, continuamente estilhaçando-se em novas imagens, sentidos, não se deixando aprisionar em formas fixas, abrindo-se ao novo.

Em **A Arte da Fuga em Clarice Lispector**, Nilson Dinis reflete sobre as afinidades que o processo de construção da escrita de Clarice guarda com o projeto filosófico de Deleuze e Guattari. Impulsionado pela sensação de estranhamento provocada pela escrita clariceana, Dinis opta por pensar os livros da escritora como *máquinas desejantes*. Em vez de questionar a respeito de seus porquês, de seus sentidos e significados, o autor procura saber sobre o funcionamento de tal *máquina*. “*Como funciona a máquina literária clariceana? Com que tipos de diferentes ligações podemos conectá-la?*” (Dinis, 2001: 5), questiona.

Na reflexão sobre o *devir-criança* na linguagem em questão seguimos com esta linha de abordagem: trata-se de uma escrita que fala ao sensorial, que mais do que ser lida, deve ser sentida, vivida. Uma escrita que constantemente se renova e requer outra forma de experimentação, não apenas lógica, racional.

De acordo com Dinis (2001), ao se distanciar do figurativo ou de uma função representativa do mundo, a escrita de Clarice se apossa de todos os elementos que possam levá-la cada vez mais longe na tentativa de criar, como na música, um puro bloco de sensações. “*O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?*” (AV, p. 49)

A partir dessas considerações, observo tratar-se de uma escrita que aciona, portanto, novas formas perceptivas — um estranhamento e experimentação da palavra e da realidade semelhantes às de um infante recém-inserido no mundo da linguagem. “*Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito.*” (AV, p. 46 - grifo nosso)

Para Clarice, escrever era experimentar, colocar à prova: a si mesma, a linguagem, o mundo. Em **Clarice Lispector — Esboço para Possível Retrato**, Olga Borelli assinala:

Sua linguagem era fruto de uma experiência direta dela consigo própria e com o mundo (...) Escrever era experimentar — assim como um cientista experimenta, testa, comprova ou refuta suas hipóteses quando as submete ao rigor de seu

método e sua teoria. Nela, a matéria da pesquisa eram os sentimentos, as sensações, as intuições provocadas pelo simples fluir da vida. (Borelli, 1981: 67)

Nas palavras de Clarice: “*A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim.*” (AV, p.25)

Escrever seria, portanto, renascer, *tornar-se outra* — “*Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê **me ajude a nascer.***” (AV, p. 37 – grifo nosso). *Tornar-se outra* junto com a linguagem e o leitor. “*Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois **corto o cordão umbilical.** E você está vivo por conta própria.*” (AV, p. 35 - grifo nosso)

A esse respeito, Dinis (2001) observa que o processo da escrita é construído pelos *devires* que atravessam o escritor. Deste modo, prossegue ele, o estilo de um autor será sua forma de *devir outro*, de *desterritorializar* sua língua, de gaguejar na própria língua. O autor parte da reflexão de Gilles Deleuze em **Crítica e Clínica**, que afirma:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, isto é, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (Deleuze, 1997: 11)

Como melhor compreender o conceito de *devir* na obra de Clarice? De acordo com Deleuze e Guattari:

(...) devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (Deleuze e Guattari, 1997: 64)

Devir seria, portanto, estabelecer uma linha de vizinhança, de indiscernibilidade⁶ com aquilo com o que vamos devir. O devir se passa nesse espaço intermediário, ele é um *tornar-se*, não um começo, nem um fim.

Em diversas passagens de sua obra, também Clarice realiza essa articulação entre escrever e ser, entre escrever e *tornar-se*, escrever e *devir* outro.

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. (AV, p. 87 - grifo nosso)

*A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. (...) O que me guia apenas é um senso de descoberta. (...) Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo e agora mesmo: **sigo-me sem saber ao que me levará.** (AV, p. 67 - grifo nosso)*

Escrever e ser estão sempre inconclusos, por se fazer ao correr dos instantes, das palavras. Assim, podemos observar que na obra clariceana a experimentação (e desterritorialização) da escrita é antes de tudo uma experimentação (e desterritorialização) do corpo — de quem narra, de quem lê, dos personagens implicados na narrativa.

Para ficarmos apenas em alguns exemplos é possível observar não ser outro o movimento no qual se lança Martim, de **A Maçã no Escuro**: desterritorializar a linguagem e a si mesmo, a fim de se recriar, de tornar-se outro. “*Perdi a linguagem dos outros’, repetiu então bem devagar como se as palavras fossem mais obscuras do que eram (...)*” (ME, p. 28); “*Ele que não tinha uma palavra a dizer (...)* Ele que em greve deixara de ser uma pessoa.” (ME, p. 77); “*Ele tinha tentado inventar um novo modo de ver ou de entender ou de organizar.*” (ME, p. 212)

⁶ “*Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população.*” (Deleuze, 1997: 11).

A desterritorialização de Martim passa, portanto, pela tentativa de “*inventar um novo modo de ver ou de entender ou de organizar*”. O personagem, no entanto, fracassa ao tentar criar da vida uma linguagem. E o papel permanece em branco.

E ali estava ele. Que pretendia apenas anotar, nada mais que isto. E cuja inesperada dificuldade era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar (...) Assim, pois, quieto, Martim falhara. O papel estava branco. (ME, p. 165-166)

Já em **A Paixão Segundo GH** a barata torna-se signo da desterritorialização experimentada pela personagem — e a personagem-narradora GH terá que fabricar uma nova linguagem, feita no tempo presente, para tentar dar conta da experiência vivida. Escrever e ser também aqui encontram-se imbricados: a fabricação de uma nova linguagem vem associada à necessidade de delinear uma forma para si mesma.

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada — então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece (...) Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (PSGH, p. 15)

Mas é em **Água Viva** que a desterritorialização da língua e dos corpos torna-se evidente, uma vez que nesta escrita está em relevo a materialidade da palavra, numa construção repleta de sinestésias, onomatopéias. “*O que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume.*” (AV, p. 55). A linguagem não é feita para narrar uma história, ao contrário, se estrutura por fragmentos, permitindo ao leitor acessá-la em qualquer ponto — e expressando o aspecto fragmentário da vida, de quem narra (e de quem lê) a história. “*(...) divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos.*” (AV, p. 10); “*Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro.*” (AV, p.34)

Sendo composta de fragmentos, a linguagem de **Água Viva** materializa os diferentes *devires* — entre, eles, um *dever-animal* — que atravessam o narrador. Volta-se para seu próprio corpo, questiona-se a todo tempo, é caleidoscópio de sentidos, de multifacetadas palavras.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar os instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa (...) eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se.(...) Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. (...) Eu me entrego em palavras e me entrego enquanto pinto. (AV, p. 50 - grifo nosso)

Ao escrever, ao *entregar-se em palavras*, é também a própria Clarice que procura romper com o código instituído, *desarticulando, desorganizando, desterritorializando* — a “*linguagem dos outros*” e a si mesma, tal como fazem muitos de seus personagens. Indo de encontro à inexorável tendência de classificar, de etiquetar e enquadrar de nossa sociedade — que tende a transformar tudo em produtos palatáveis, facilmente ordenados em grupos, em séries, identificáveis — a escritora procura romper com as formas fixas e instaura a dúvida como mola propulsora de sua linguagem. “*Seu único método: manter-se perplexa, em ‘estado de pergunta’, no oco da vida.*” (Borelli, 1981: 67)

Nesse sentido, na criação de sua linguagem Clarice segue em busca de um estado semelhante ao do personagem Martim, de **A Maçã no Escuro**: “*E ele por enquanto não passava ainda de uma coisa vaga que queria perguntar, perguntar e perguntar — até que pouco a pouco o mundo fosse se formando em resposta.*” (ME, p.131)

Em relação à *desterritorialização* em curso nesta escrita, Simone Curi observa em **A Escrita Nômade em Clarice Lispector**:

É em repouso, nos pontos de sobrevivência, ali mesmo, que ela se desterritorializa, arrastando-os consigo na corrida abortadora dos sentidos. Produtora de um vertiginoso mapa, onde o produto final dessa mescla é reaproveitamento de matéria e material desnorteadores do olhar habitual, totalizante, psicologizante. (Curi,2001: 26)

O que parece estar em jogo é uma quebra do olhar habitual, totalizante, e o nascimento de um olhar novo. É nesse sentido que a literatura de Clarice pode ser pensada como *menor* no sentido deleuziano do termo. Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao estudarem a obra de Kafka, incorporam pela primeira vez o conceito de *literatura menor* e o reapresentam através de uma nova leitura. Nesta leitura, a *literatura menor* seria aquela com potencial revolucionário, com forte coeficiente de desterritorialização.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. (Deleuze e Guattari, 1977: 25)

Por não se enquadrar em modelos, gêneros, por se desviar da norma, questionando-se a todo tempo, observo ser possível apontar a obra de Clarice como constituindo uma literatura que quebra padrões, formas de ver, sentir, pensar.

Em consequência deste “*forte coeficiente de desterritorialização*”, nos vemos diante de uma linguagem inovadora, que produz estranhamento. Também Curi parte dessa sensação de estranhamento provocada pela escrita clariceana e vai buscar pontos de ressonância entre a obra da escritora e o projeto filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Curi nos fala a respeito de um intenso *deslocamento* percebido nesta escrita, deslocamento que “*parece apontar para um movimento imanente ao conjunto de sua escritura.*” (Curi, 2001: 24). A fim de pensar o estranhamento do cotidiano produzido por um olhar ‘de fora’ — recurso intensamente utilizado na escrita de Clarice — Curi contrapõe à figura do estrangeiro a do *nômade*⁷:

(...) mas a viagem nômade, mais que no espaço, é em intensidade que se faz, produzindo um espaço intermediário. Se existe um ponto, é para ser abandonado

⁷A autora se apóia no conceito de nomadismo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. “(...) *Todavia, o nômade não se desloca desde um ponto de partida até um ponto de chegada, ele está em movimento absoluto, o que quer dizer também imobilidade, não havendo pois referencial fixo com relação ao qual se possa definir um movimento de afastamento ou aproximação*” (Curi, p. 34).

pelo nômade. (...) Isso à parte, a escritura de Clarice, uma vez que o movimento se faz dentro da língua, do texto, no nível do signo e das personagens, caracterizar-se-ia pelo nomadismo. Mas, e sobretudo, no intenso movimento que se dá em um mesmo lugar, em outras palavras, um mundo que se manifesta como intensidade pura, pulsações que diluem todas as formas e conteúdos, as significações como fluxos desterritorializados, ou seja, territórios que se abrem, desfazendo-se a todo momento. (Curi, 2001: 77)

O deslocamento, a *desterritorialização* se processa, portanto, no interior desta escrita que continuamente se questiona e volta-se sobre si mesma. Um desses signos/idéias desterritorializados é a infância, como veremos no segundo capítulo deste trabalho.

Também para Curi o *devir* caracteriza a escrita clariceana, uma vez que esta opera como um fluxo onde sentidos, significados e idéias são constantemente recriados, questionados.

Literatura fragmentada, cindida, a linguagem levando à desterritorialização até o ponto em que não subsista mais nada além de pulsações. Busca negar a representação para contactar os limites da linguagem, tenta uma aproximação do Real, rodeando-o na tentativa de nomeação, mas o Real diz respeito à ordem do indizível, do não-simbolizável, ou seja, situa-se além da linguagem. (...) O momento da escritura de Clarice Lispector é o do devir, o da abertura. O momento intenso, frágil, que aspira a uma identificação entre sujeito e objeto, naquele instante fugidio detectado nas coisas — não na essência, mas na intensidade dos objetos e de si mesmo (...) (Curi, 2001: 66)

O que nos interessa aqui é de que maneira a literatura desta escritora, ao romper com as codificações dominantes, com a visão do senso comum, é atravessada por um *devir-criança*. Nesta perspectiva, o *devir-criança* não é uma regressão à infância, o que seria apenas trocar a forma “adulto” pela forma “criança”, tampouco o *devir* é o retorno de uma lembrança da infância.

O devir busca justamente desvencilhar-se das formas (desterritorializar-se) em proveito de uma matéria mais intensiva. (...) o que o devir busca é justamente uma desterritorialização, ir ao encontro do acaso, do novo, do diferente, do mundo trágico e lúdico que permeia também o mundo da criança. (Dinis, 2001: 89)

A partir desta reflexão, torna-se possível começar a questionar de que forma a infância figura nesta obra como um *devir-criança* que espreita, inclusive, muitos de seus personagens adultos e o próprio processo criativo da escritora. Em sua

forma de lidar com a linguagem também Clarice parece ir “*ao encontro do acaso, do novo, do diferente, do mundo trágico e lúdico que permeia também o mundo da criança*”.

A escrita de Clarice opera com um *devir criança* naquilo em que ela tem de autêntico, não lapidado, vivo. No que ela tem de abertura para um mundo ainda sem contornos precisos e suas infinitas possibilidades.

Observo que o *devir criança* figura nas páginas da escritora como uma força viva, não domesticada, como um movimento de ruptura. Clarice busca escrever tal como sua personagem GH procura começar a compor: tendo a “*coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém, assim como uma criança pensa para o nada*”⁸.

Em **A Paixão Segundo GH**, ao se deparar com a matéria informe de uma barata esmagada no quarto de empregada, a personagem GH vê-se diante de seu próprio informe, de seu próprio deserto, da *desarticulação* e *desorganização* de sua *persona* humana.

*O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia **abandonado o ser pela persona, pela máscara humana**, ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. (PSGH, p. 82)*

A criadora desta personagem, Clarice, escreve buscando recuperar esse deserto com o qual GH se confronta, buscando alcançar, na *desarticulação* de sua *persona*, esse neutro que é sua “*raiz mais profunda e mais viva*”.

⁸ “*Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a ‘fazer’ um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso.*” (PSGH, p. 15).

Se GH por momentos teme a desarticulação — “(...) *Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a **coragem infantil de me perder?** (...) Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir.*” (PSGH, p. 13 - grifo nosso) — Clarice escreve buscando vencer o medo e livrar-se de sua “terceira perna”. Escreve procurando abandonar a *persona* e questionar os limites do ser, da vida e da própria escrita, experimentando a dissolução na própria linguagem.

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita. (AV, p. 19)

Também Dinis observa em GH algo da ordem de um *devir-criança*.

A fixação do ser em uma essência, uma ‘terceira perna’, é segundo o narrador uma construção do adulto, assim para encontrar no tempo um ser que está ‘sendo’ cabe ao narrador de A Paixão Segundo GH ir ao encontro da força da criança, um devir criança do narrador que passa a jogar ludicamente com o tempo e o ser, sempre aberto ao novo, ao diferente, ao acontecimento, ao imprevisível. (Dinis, 2001: 89)

No decorrer de sua trajetória literária, Clarice procura, cada vez mais, estar entregue ao próprio *devir* que caracteriza o processo da escrita, entregue ao *estar sendo*, ao movimento de *tornar-se criança* que caracteriza muitos de seus personagens. Tal como o narrador de PSGH, também Clarice escreve sempre aberta “*ao novo, ao diferente, ao acontecimento, ao imprevisível*”. “*Não vê que isto aqui é como **filho nascendo?** Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa.*” (AV, p. 65 - grifo nosso)

A respeito do “imprevisível”⁹ que transpassa a escrita clariceana, Olga de Sá afirma em **A Escrita de Clarice Lispector**: “(...) *Ela revela os hiatos que*

⁹ Em diversas passagens de sua obra, Clarice nos fala desse “imprevisível”: “*Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e porquê (...) Escrever é uma indagação. É assim:*” (SV, p. 16); “*Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça*” (SV, p. 35).

existem no encadeamento artificial, imposto pela inteligência e pela práxis à espontaneidade da vida; a imprevisibilidade irrompe, soberana, entre os clichês sociais e lingüísticos, em seus romances e contos.” (SÁ, 1979: 132)

Trata-se de uma escrita que é processo, que se questiona, que é parto. Entregue ao imprevisível na relação com a linguagem literária, o ato criativo de Clarice Lispector passa pela aceitação da dor e da solidão e se lança em busca de uma *linguagem viva*, como observa Pessanha em “**Itinerário da Paixão**”.

Pois, para Clarice Lispector, a realidade em si mesma (...) não é conquista final dos meandros da razão discursiva. É afrontamento obtido na sensibilidade exaltada pelo prolongado desdobramento de si mesma, pela prolongada solidão, pelo prolongado desconforto, pela prolongada vigília. E pela prolongada fidelidade à suportação de si mesma, até o fim, até a última gota do cálice, até o ponto que se transforma na dor que está sendo. Na dor de que toda sensação é feita — e que a ação analgésica do hábito encobre, que a proverbialidade da memória adia, que os artifícios racionalizadores escamoteiam. Mas que, aceita e levada às suas últimas conseqüências, é paixão-reveladora, é paixão retorno, é sim-patia, é ver dentro a vida, é talvez bergsoniana intuição. E é a redenção das fugas, omissões e pecados da linguagem da memória, da palavra-coisa, que neste fogo se consome e purifica. Para renascer linguagem viva, ex-pressão da consciência, palavra-humanizada. (Pessanha, 1965: 65)

No alvo de Clarice estão a *ação analgésica do hábito, a proverbialidade da memória, os artifícios racionalizadores* — sua linguagem implicará numa nova experimentação do corpo, do tempo e do pensamento.

1.3 Em busca de uma linguagem

Se o movimento de *tornar-se inocente* se manifesta em muitos personagens da escritora, como veremos mais detidamente no segundo capítulo desta dissertação, também na forma de lidar com a linguagem Clarice parece buscar *inocentar-se*. Aqui, o *tornar-se criança* se materializa como um movimento que procura a fonte primeira das palavras, buscando alcançar uma *abordagem virgem e límpida* da língua.

Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci

muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida. (DM, p. 100-101)

O que vem antes da linguagem? O que se esconde atrás das palavras? Como falar do que ainda não tem forma, dos sentimentos e sensações para os quais não existem nomes? Esses são alguns dos questionamentos que perpassam a escrita de Clarice e que caracterizam a busca de muitos de seus personagens.

Buscando refletir sobre como o *tornar-se inocente* se manifesta na relação de Clarice e de seus personagens com a linguagem, proponho aqui seguirmos em breve passeio por alguns dos romances da escritora nos quais a busca por uma linguagem viva, próxima ao sensorial e aos afetos é tematizada.

Já em **Perto do Coração Selvagem** a linguagem é tema de muitas das reflexões da protagonista, a menina Joana:

— (...) A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo. (PCS, p. 109)

Uma vez adulta e experimentando sensações novas, Joana não encontra palavras para classificá-las:

Quando Otávio a beijara, segurara-lhe as mãos, apertando-a contra seu seio, Joana mordera os lábios a princípio cheia de raiva porque ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta, como um grito, que lhe subia do peito até entontecer a cabeça. (PCS, p. 111)

Em relevo já neste romance, aparecem os sentimentos e as sensações do corpo — sempre mais vigorosos do que quaisquer tentativas de nomear.

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. (...) Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios — na língua principalmente —, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. (PCS, p. 28-29)

Já na menina Joana, de **Perto do Coração Selvagem**, portanto, o fascínio pela linguagem e esse caráter de busca pela palavra viva são tematizados.

Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação — brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando. (PCS, p. 95)

Tal como Joana, também a escritora procura dar carne e vida às palavras, fazê-las respirar *ainda tenras da criação, brotos novos e frágeis*. Se existe uma distância inequívoca que *separa os sentimentos das palavras*, como observa a menina do romance, a escritora vai procurar ao máximo abreviá-la.

Na busca dessa *linguagem viva* são muitas as indagações que perpassam o fazer literário de Clarice. Como alcançar, através da escrita, a fonte das palavras, o momento mesmo em que elas se originam, a irrupção da linguagem? Como alcançar, através da escrita, um estado de ser onde as sensações do corpo e os sentimentos falem mais alto do que a tentativa de nomeá-los, de classificá-los?

Essa relação mais visceral com a linguagem sublinha a busca da escritora e também de personagens como Martim, de **A Maçã no Escuro**, cujo “crime” é libertar-se do passado livrando-se da linguagem antiga, da “*linguagem dos outros*”, a fim de passar a “*manufaturar aquilo que quisesse possuir*”.

Nesta manufatura, a relação com o corpo — vértice dessa linguagem visceral — é também enfatizada.

E porque aquele homem parecia não querer nunca mais usar o pensamento nem para combater outro pensamento — foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. Seus músculos se comprimiram selvagemmente contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade ele todo tentou se tornar apenas orgânico. (ME, p. 44)

Após perder sua “formatação” humana, o renascimento de Martim começa com a própria vida concreta. É a partir do contato com os vegetais, os animais e as

pessoas que ele procura nomear o que foi vivido, tentando tornar verbo sua experiência sensível:

O escuro calor das vacas enchia o ar do curral. E como se alguma coisa que nenhuma pessoa e nenhuma consciência lhe pudesse dar, ali no curral lhe fosse dado — ele o recebia. O cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos. Não mais o intenso sono das plantas, não mais a mesquinha prudência em sobreviver que havia nos ratos ariscos. Mas as vacas já começavam a inquietá-lo um pouco (...) Inquieto, ele estava se destacando delas. (...) Era assim que aquele homem estava crescendo como uma coisa que rolando se avolumava. (ME, p. 100)

Também a criadora deste personagem, Clarice, busca através do contato com as crianças e os animais — seres viventes em estado bruto — uma fonte de inspiração para sua criação. Ao tomá-los como tema e material de sua escrita, ela segue rumo ao encontro de uma outra forma de experimentar a linguagem e a “realidade”.

Bastante explícita como tema em suas primeiras obras, a problemática da linguagem — busca por uma *linguagem viva*, mais próxima do sensorial — vai sendo progressivamente incorporada ao próprio fazer narrativo. Em **A Paixão Segundo G.H.**, como vimos, a linguagem aparece menos como tema e mais como objeto a criar, para dar forma ao que foi vivido:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho; o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso; a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor. (PSGH, p. 120)

No trecho destacado acima, a minúcia da descrição busca evidenciar a extrema depuração do momento interior da personagem G.H. O caráter contraditório das sensações é sucessivamente reiterado e, finalmente, sintetizado nas palavras finais — *a alegria da dor*. Na linguagem deste romance tudo causa estranheza, desconforto — seja pelo caráter paradoxal das afirmações, pelas repetições anafóricas, pela violência das imagens e do ritmo frasal, a narradora

nos faz sentir o absurdo, nos faz entrar na espécie de transe de G.H após seu contato com a barata.

Esta linguagem, que se estrutura por meio de imagens contundentes, não pode ser captada dentro dos limites da compreensão lógica. Ela tem que ser sentida, vivenciada por quem lê. Clarice parece buscar escrever *com e para* o corpo. “*O que estou te escrevendo não é para se ler — é para se ser.*” (AV, p. 38)

Também em **Água Viva** a busca por uma forma de narrar mais visceral, que brote das sensações do corpo, deixa de ser apenas tematizada para se encarnar, tal como em **A Paixão Segundo G.H**, na própria linguagem.

Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo criadas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. (...) Embora o meu texto seja todo atravessado de ponta-a-ponta por um frágil fio condutor — qual? O do mergulho na matéria da palavras? (...) (AV, p. 27)

Mergulhar na matéria das palavras parece caracterizar o modo de escrever de Clarice. Sob este aspecto, ela se assemelha ao poeta — que enxerga as palavras em sua materialidade, em sua multiplicidade de faces e sentidos. E também semelhante às crianças — que ainda não se habituaram ao seu uso corrente e se encantam com as diversas possibilidades criadoras.

Entro lentamente na escrita (...) É um mundo emaranhando de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (AV, p. 15)

A respeito da linguagem do poeta, o filósofo Sartre observa em **Que é a Literatura?**:

Em vez de conhecer antes as coisas pelo nome, parece que primeiro ele tem um contato silencioso com elas e depois, voltando-se para esta outra espécie de coisas que são para ele as palavras, tocando-as, tateando-as, apalpando-as, ele descobre nelas uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. (Sartre, 1999: 14)

Ao analisar a imagem poética como possibilidade expressiva na obra de Clarice Lispector, também Maria Cecília Garcia Londres em **O Problema da**

Linguagem e a Linguagem como Problema aproxima o fazer literário da escritora com a forma como a criança e o poeta lidam com a linguagem:

Esta irredutibilidade da imagem, como se o ato de falar fosse pura criação e não uso, apropriação de um código, torna o poeta — e o leitor — semelhante à Adão ou às crianças, num estágio primeiro da linguagem; esta é a empresa que os personagens de Clarice — mais claramente Martim e G.H — se propõe. (Garcia Londres, 1973: 67)

Garcia Londres observa, ainda, que o poeta “*se encontra face a face com uma realidade primitiva, selvagem, ainda virgem de toda marca da mão do homem, e que ele percebe como um novo olhar.*” (Garcia Londres, 1973: 67)

Indo ao encontro desse *estágio primeiro da linguagem*, deste *novo olhar*, Clarice parece se lançar numa busca paradoxal — dar forma, por meio das palavras, ao que não tem forma, ver na palavra uma saída e também a perdição. É esta encruzilhada — este paradoxo no qual se encontra a escrita de Clarice — que caracteriza, a meu ver, toda sua singularidade.

Para Clarice, a palavra salva mas também aprisiona, ao reduzir e formatar o turbilhão de sensações, sentimentos e percepções que caracterizam o ser. A palavra vive à medida que revela o que jamais será revelado, a medida em que revela a sua insuficiência, o que lhe escapa, o que fica de fora. A palavra apenas contorna, tangencia, toca de leve o grande Mistério.

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais a medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 94)

Em **A Paixão Segundo C.L**, Berta Waldman situa o texto de Clarice entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer.

Enquanto nomeia e designa, a palavra faz surgir, à sua sombra, a multiplicidade do que não tem nome. Ela trai no que alcança e é fiel quando silencia. Para contar não os fatos mas seus ecos e ‘sussuros’, não as personagens mas suas vibrações e intensidades, não um caminho mas instantes privilegiados e fugidios, é preciso

lapidar as entrelinhas, golpear a linha e aumentar o cerco de silêncio que rodeia a palavra (...) Se quisermos saber o que diz seu texto, devemos interrogar também o seu silêncio. Não o silêncio que se situa antes da palavra e que é um querer dizer, mas o outro, o que fica depois dela e que é um saber que não pode dizer a única coisa que, de fato, valeria a pena ser dita. Esse silêncio que constitui o horizonte, a sombra, a imagem projetada em negativo de toda palavra pronunciada ou escrita constitui também o mistério insondável da existência. (...) só pela negação da própria linguagem ele pode ser aludido. (Waldman, 1992: 121-123)

O silêncio ocupa, portanto, papel fundamental na linguagem clariceana. A escritora irá valorizá-lo ao máximo, recorrendo à palavra para expressar a faceta indesignável das coisas. Interessante observar que em uma dessas tentativas de tangenciar o inefável, o indizível, a escritora nos fala de um infante, de um menino que começa a passear no reino da linguagem. Observo que o conto “**Menino a Bico de Pena**” é bastante representativo do próprio processo criador da escritora, que parece estar sempre em busca de alcançar o sabor das palavras, a sua fonte primeira, o momento mesmo de sua descoberta. Clarice parece buscar experimentar a linguagem da mesma forma que experimenta o menino do conto, vivenciando-a com as sensações do corpo.

1.3.1 Dizer através de imagens

Antes de realizarmos a leitura do conto em questão, estruturado a partir de uma poderosa imagem — o *bico-de-pena* que tenta, em vão, contornar o mistério do menino — procuramos indagar a respeito da força das imagens na obra da escritora. Qual o papel das mesmas nesta busca por uma forma de *dizer* que também se faça *sentir*? Garcia Londres (1973) identifica nas imagens clariceanas não apenas *puras qualificações* ou *comparações ilustrativas*, mas sim uma *tendência* desta escrita, que se estrutura por meio delas:

O eixo narrativo buscado no nível da estória se revela tênue e incapaz de dar conta da multiplicidade de imagens que constituem o cerne mesmo do texto. Impõem-se uma leitura mais aberta e abrangente, em que as imagens que falam da experiência interior do protagonista sejam tomadas não como meio de aprofundar a compreensão do enredo, mas como fundadoras mesmo da narrativa. (p. 7)

No que diz respeito ao tema, a crítica enfatiza o caráter ousado, insólito e inovador de tais imagens. Em “**A Experiência Incompleta: Clarice Lispector**”

Álvaro Lins nos fala do “*jogo imprevisto entre certas palavras com o fim de revelar imagens igualmente novas, inesperadas e belas*” (p. 186); Assis Brasil em **Clarice Lispector** dedica um capítulo às “*imagens poéticas*” e Alfredo Bosi em **História Concisa da Literatura Brasileira** ressalta o “*uso intensivo da metáfora insólita*” (p. 478). Também Antonio Candido em **Vários Escritos** identifica na obra de estréia (PCS) a criação de “*imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas.*” (p. 128).

Igualmente atento à originalidade e força de tais imagens, vivenciadas *em carne viva*, Pessanha (1965) salienta:

*Se há tamanha força nas imagens de Clarice Lispector é porque exatamente elas nada têm de construção, de artefato, de artifício (...) Mais ainda: se o jogo das imagens surpreende pelo inesperado é porque nada tem com as associações habituais, feitas de entorpecida razão comum, de debilitada proporcionalidade entre os termos, de superficial e gasta analogia. O liame que prende as imagens de Clarice Lispector em relações inusitadas – é a raiz comum: o modo como cada imagem foi vivenciada, no seu nascimento – atentamente, intensamente, **em carne viva**. (p. 66 - grifo nosso)*

Como observamos, Clarice procura alcançar, através da escrita, imagens em *carne-viva, fundamente sentidas*. Para tanto, desconfia das palavras, perscruta o que se esconde nas entrelinhas, no *atrás do pensamento*¹⁰:

Penso por imagens mais rápidas que as palavras do pensamento pudessem captar. O vazio, e o não pensar, é o melhor estado mental para que as imagens se façam. (Depoimento da escritora in: Borelli, 1981: 78).

Reconhecendo o poder do silêncio, a escritora pinta com palavras, diz por imagens¹¹. Em relação à importância que as mesmas assumem no processo criativo em questão, Borelli (1981) observa:

¹⁰ No item “*Transfiguração, o pensar-sentir e o tempo na escrita*” aprofundaremos a reflexão sobre o *atrás do pensamento*, que aparece nesta escrita associado à outra forma perceptiva, o *pensar-sentir*, característico da criança: “*Atrás do pensamento — mais atrás ainda — está o teto que eu olhava enquanto infante.*” (AV p. 43)

¹¹ Se Joana (PCS) se despede neste romance de estréia desejando renascer *forte e bela como um cavalo novo*, esta bela imagem anuncia o processo estilístico fundamental de ME: a comparação. Garcia Londres (1973) realiza um importante estudo sobre o tema e assinala que, em

Sua memória era fotográfica, instantânea, registrando ininterruptamente tudo. Assim, o mais vulgar movimento do mundo, como um simples estender de mão esmolando, ou o regaçar de uma calça expondo uma ferida, juntavam-se em sua mente a mil outros fragmentos de visões, até o momento em que, diante da máquina de escrever, ‘via’ nitidamente, por exemplo, um conto inteiro, acabado e pronto a partir de uma dessas imagens. (p 70)

Interessante observar que também na forma de criar e estruturar sua linguagem Clarice se aproxima da criança em suas primeiras incursões pelo universo das palavras¹². Em **A Literatura Infantil**, Jesualdo Sosa nos fala da função que a imagem desempenha na linguagem da criança:

A imagem é como um gráfico exato de nossa voz interior mais íntima e justa na tradução da realidade que desejamos expressar (...) Uma menina de quatro anos, observando uns olhos cor de céu e úmidos, disse que eles lhe apreciam ‘uma uvinha sem casca’, traduzindo assim o mais completamente possível tal semelhança. Eis algumas expressões de crianças diversas. (...) sobre a aproximação insensível de alguma coisa: ‘a noite se aproximava como um gato’; sobre a alegria ou a tristeza que um fato produz em sua alma: ‘quando começam a tocar piano, é como se me dessem de presente uma boneca; quando deixam de tocar, é como se me tomassem a boneca’, etc. Que expressões, além dessas imagens tão exatas, seriam capazes de traduzir tão íntima e particularmente e, ao mesmo tempo, tão universalmente, sob formas quase inteiramente plásticas, quase totais, um sentimento? Justamente por essas razões, (...) para a criança, a imagem precisa, capaz de traduzir seus conhecimentos ou experiências plásticas, será sempre mais apetecível do que a palavra direta, essa abstração repetida, exaurível ao exame e finalista. . (SOSA, 1978: 72)

Também Olga de Sá (1979) nos diz sobre a forma de composição da escritora, calcada nas figuras de contraste e analogia:

A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado da escritura de Clarice Lispector. (...) Sensível e alerta em relação às oposições e semelhanças que constituem elementos da complexidade do mundo, o estilo de Clarice é pontuado de contrastes e analogias, que se traduzem, os

PSGH, será levado ao extremo o recriar da linguagem, desestruturando-a às suas últimas conseqüências e explorando amplamente as possibilidades do processo imagístico.

¹² No diálogo com as crianças na literatura infanto-juvenil, a escritora vai se valer intensamente desta linguagem das imagens: “*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.*” (MCP)

primeiros, em oxímoros e paradoxos, e as segundas em comparações e metáforas (SÁ, 1979: 143)

Talvez por buscar a força expressiva das imagens, a narradora de uma de suas últimas obras, **Água Viva**, seja uma pintora que troca tintas por palavras. E a narrativa se descortina como uma tela onde nos são oferecidos *flashes*.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: ‘peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos’. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (AV p. 23)

Ao refletir sobre as afinidades entre os processos de escrita e pintura, e sobre a força das imagens em sua criação literária, Clarice afirma:

O que me ‘descontrai’, por incrível que pareça, é pintar. (...) É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e de um escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações. (In: BORELLI, 1981: 70)

É, portanto, também na exploração das potencialidades da imagem que a escritora procura estar mais perto do *em si* das coisas e diminuir a distância entre palavras, sensações, afetos. “*Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu.*” (SV, 95)

Em sua reflexão sobre a linguagem da poesia em **Signos em Rotação**, Octávio Paz observa: “*Por obra da imagem produz-se instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude.*” (p. 47).

Na escrita clariceana observamos que a infância se faz presente por meio de imagens recorrentes e fundamentais, *fundadoras das narrativas*¹³, tais como a

¹³ Tomamos emprestadas as palavras de Garcia Londres: “*Impõem-se uma leitura mais aberta e abrangente, em que as imagens que falam da experiência interior do protagonista sejam tomadas não como meio de aprofundar a compreensão do enredo, mas como fundadoras mesmo da narrativa.*” (1973: 7)

*placenta*¹⁴, *o ovo, o coração selvagem, os estudantes crescidos, as crianças fanadas*¹⁵, *o lustre*. Estas imagens fundem e confundem a criança da memória, aquela que fomos ou somos, e a de um futuro sempre por vir, que existe enquanto promessa de rompimento, ultrapassagem, *devir*. Em **O Lustre**, por exemplo, este objeto é título do livro e poderosa imagem que perpassa, silenciosa, toda a narrativa para se tornar explícita apenas nas páginas finais. Associado à infância, simboliza as memórias que Virgínia, adulta, guarda de sua vida de criança. Tais memórias “acendem e apagam” *como vaga-lume*¹⁶, como o lustre, que insiste em retornar como figura de analogia. No entanto, nesta narrativa, o lustre é um passado que retorna como possibilidade de ruptura e mudança no presente da mulher Virgínia. Ele é, portanto, a um só tempo, memória da infância e promessa de um devir-criança.

Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos (...) Pensou que o perdera para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de suas coisas. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. (...) O lustre implume. (...) Sem se compreender, apagando minuciosamente o cigarro com o duro salto do sapato, como se através dele estivesse sentindo o calor da cinza no calcanhar, a confusa impressão voltava. De que ela afinal vivera, mesmo intacta pelos acontecimentos, de que tivera algum instante cheio de sentido — a pura sensação ia e voltava com uma ponta de maravilha e na verdade ela jamais saberia pensar o que experimentava. (p. 255)

De acordo com Paz (1972), diferentemente do conceito científico, que unifica buscando o geral sob as diferenças, a imagem sintetiza a pluralidade do real sem anular a peculiaridade dos elementos. “*Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes, ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real*” (p. 38). Assim, não pode ser apreendida pelo

¹⁴ “*Continuo com capacidade de raciocínio (...) mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta*”(AV, p. 9)

¹⁵ Alguns exemplos de imagens da infância: Em *O Lustre*, Virgínia “*parecia uma criança fanada, fanada entre as páginas de um grosso livro como uma flor*”(p. 168) ; já o amante, Vicente, esse “*ria atrás dos óculos como um estudante crescido*” (p. 85).

¹⁶ “*(...) ela só conseguia a lembrança como vaga-lume que apenas desaparece.*” (L, 99).

pensamento conceitual, que para conhecer separa, distingue, analisa. E por não ser passível de “tradução” dentro do código, não pode ser explicada.

*Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra (...) Em conseqüência, o sentido ou significado é um **querer dizer** (...) O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A **imagem explica-se a si mesma**. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa (p. 47). (grifo do autor)*

A imagem, conclui o autor, produz algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. “*A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la.*” (p. 50) Na escrita clariceana, como veremos na segunda parte deste trabalho, a infância se faz presente por meio dessas imagens que nos convidam a *revivê-la*. É como se, a partir de cada uma dessas imagens recorrentes, a escritora nos apontasse uma outra que subjaz a todas, aglutinando-as, fazendo delas seus precários contornos: a infância. É também através das imagens, portanto, que Clarice busca se aproximar do indizível da infância.

Como foi visto, trata-se de uma escrita que fala ao corpo, aos sentimentos e sensações. Uma linguagem cuja tessitura se faz por meio de imagens *em carne viva*, que nos tocam pelo inusitado. Linguagem que busca contornar o informe, perseguindo sempre o movimento de *tornar-se inocente* para melhor sentir, como o *menino a bico-de-pena*, o gosto do “real”.

Proponho, agora, uma breve leitura de “**Menino a Bico de Pena**” a fim de captarmos a maneira sutil como a escritora encara o fazer literário e trabalha sua própria linguagem.

1.3.2 Uma escrita à bico-de-pena

“*Como conhecer jamais o menino ?*” (DM, p. 240) — a narradora de “**Menino a Bico de Pena**” indaga. Impossível conhecê-lo, a não ser que emprestemos a ele uma forma, que passemos a nomeá-lo, a vestir com palavras suas atitudes, seus gestos, interpretando seus choros, balbucios e sensações. Portanto, nesta indagação fica evidente o paradoxo no qual se encontra a escrita

de Clarice: trata-se de uma escrita que procura conhecer *jamais* o menino, que procura aproximar-se dele sem no entanto aprisioná-lo em formas fixas.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até bico-de-pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. (DM, p. 240)

Interessante destacar que Clarice reconhece, por meio da imagem criada para falar do menino, a impossibilidade mesma de se falar dele sem “adulterá-lo”, uma vez que “até bico-de-pena mancha o papel”.

O paradoxo característico dessa escrita consiste no fato de que, ao falar da dificuldade em ‘desenhar’ o menino, Clarice de fato acaba conseguindo compor um delicado tracejo do estado de ser do menino.

Se as imagens não aparecem para reafirmar algum enredo ou idéia desenvolvida na trama narrativa e se elas, ao contrário, constituem o cerne mesmo desta linguagem, podemos dizer que ao negar a si mesmas, ao falar de sua impossibilidade, as palavras da escritora alcançam seu avesso, seu silêncio, compondo a espécie de *fotografia muda* mencionada por Nicolino Novello em **O Ato Criador de Clarice Lispector**:

O ângulo de enfoque da linguagem em Clarice Lispector abre-se em amplitude inesperada quando, no entanto, não é a palavra mas uma linguagem prescindindo de palavras que assumirá a função de dizer, de mostrar, de repetir, de cavar uma imagem. Não seria outra a intenção do narrador, em A Hora da Estrela, de tão-somente nos dar a fotografia muda de Macabéa para que nós a reconheçamos (...) E porque não precisa da palavra, tem-se em seu lugar o silêncio: é o que nos diz também o narrador de A Maçã no Escuro, diante do que ocorre com Martim. (Novello, 1987: 72)

A escrita de Clarice não delineaia identidades, ao contrário, busca apenas tocar com palavras aquilo que não se nomeia, não se dá a conhecer. Se não é possível conhecê-lo, a narradora parece sussurrar a cada palavra que a escuta do menino tem que ser cuidadosa. Em relevo, portanto, a sensação, o sentir-se como, o ser com — tão característico da linguagem de **Água Viva**: “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.” (AV, p. 26)

Emerge, aqui, uma nova forma de pensar, que não é um *pensar sobre* o menino, pensar pautado pela razão, mas sim um *pensar-sentir*, que tenta se transportar para o lugar do infante, sentir-se como ele.

Em artigo intitulado “**A Assunção do Sujeito Segundo Clarice**”, Eliana Yunes sinaliza: “*Clarice se aproxima perigosamente da criança: hesita, humilde, esperando que ela se revele, sem exigir nada, sem provocar*”.

Para nos transportar para o universo do infante, a narradora de “**Menino a Bico de Pena**” desliza da narrativa em terceira pessoa para a primeira pessoa. Assim, a narradora não nos fala *sobre* o menino, mas procura escrever de dentro dele, do núcleo mesmo de seu estar/sentir.

Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe. (DM, p. 240)

A pergunta que ecoa ao longo deste conto é bem sintetizada por Lícia Manzo em **Era Uma Vez Eu: A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector**. “*Como desenhar, ou ‘representar’, o que ainda não se inseriu no terreno da ‘representação’, o que ainda não se vestiu em ‘persona’?*” (Manzo, 1997: 114)

Vestir-se em *persona* é ser identificável, por si mesmo e pelos outros. O conto fala exatamente dos primeiros instantes de emergência do sujeito no plano da linguagem, dos seus primeiros contornos, de sua luta com o conhecer e o reconhecer-se, de sua lenta e visceral aprendizagem.

(...) Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fomfom!, reconhece ele de repente num grito de vitória e terror — o menino acaba de reconhecer! — Isso mesmo! diz a mãe com orgulho, isso mesmo, meu amor, é fomfom que passou agora pela rua, vou contar pro papai que você já aprendeu (...)(DM, p. 240)

A entrada na linguagem é a condição da existência do menino, portanto sua salvação, mas também o aprisiona.

Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. (DM, p. 240)

A entrada do menino na linguagem, diz o conto, é o que permite que os outros possam conhecê-lo, desenhá-lo. Antes disso, ele permanece uma interrogação ao olhar alheio, e a si mesmo. Permanece sendo o informe que Clarice apenas tenta tocar. “*Mas por enquanto ei-lo sentado no chão, imerso num vazio profundo*”. (DM, p. 240)

Aqui podemos lembrar de Martim, de **A Maçã no Escuro**, que apesar de realizar caminho inverso ao do infante, despojando-se da linguagem, retorna depois para o mundo das palavras e também depara-se com o dilema de ser falado pela “*linguagem dos outros*”.

E foi assim que, com a nova palavra de classificação, Martim entrou de novo no mundo dos outros, de onde saíra para reconstruir. E reencontrou com humildade farejante (...) o mundo velho, onde ele era enfim alguma coisa, nós que precisamos ser alguma coisa que os outros vejam, senão os próprios outros correrão o risco de não serem mais eles mesmos, e que complicação então! (...) (ME, p. 302)

A respeito desta delicada condição de existirmos enquanto sujeitos da linguagem, Yunes observa. “*Clarice tem a intuição precisa de que o homem é seu discurso e que falar, em termos humanos, é ser. (...) Dizer é dizer-se e tanto serve à vida, à plenitude, quanto ao engano e a morte*”.

Tateando no escuro de sua linguagem, Clarice vai compondo, por meio de uma teia de imagens, um arguto tracejo deste estado vegetativo que procura alcançar com sua pena.

O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso — lá está ele sentado no chão, de um real que tenho que chamar de vegetativo para poder entender. (DM, p. 240)

É neste real vegetativo que a escritora parece sempre procurar caminhar em sua criação literária. É como se ela buscasse esse “olhar primeiro” na relação com as palavras, um olhar despojado da visão utilitária que colamos às coisas ao longo do processo de desenvolvimento. Tal como muitos de seus personagens, Clarice parece seguir em busca, em todo o seu percurso literário, de um contato mais estreito com o “em si” das coisas, com o ser mesmo de cada objeto, vegetal, animal ou humano.

Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como a uma formiga. O braço ergue-se, avança em árduo mecanismo de etapas. E de súbito, como para prender um inefável, com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, tendo passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois, colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino. (DM, p. 240)

No momento de criação de sua linguagem, Clarice busca um estado de ser no qual as palavras possam brotar mais vivas — como no momento em que o menino tateia, pelas primeiras vezes, o universo da linguagem.

A crônica “**Lembrança de Filho Pequeno**” nos remete à “**Menino à Bico de Pena**”. Nesta crônica, Clarice observa seu filho comendo um sorvete, e tal qual no conto relata o quão difícil é penetrar no universo do infante. Nesta crônica, como no conto, Clarice se diz uma estrangeira ao observar a criança, e fala da dificuldade de se observar “de dentro” o menino.

Mas que sentir de filho? Se de algum modo fico toda sem um único sentimento reconhecível. Que sentir? Vejo sua cara queimada de sol, cara inteiramente inconsciente da expressão que tem, toda concentrada que está como um bicho bonito, delicado e feroz — nas lambidas de seu sorvete. (DM, p. 139)

O menino — comparado a um *bicho bonito, delicado e feroz*¹⁷ — é inconsciente de si, por isso tão indevassável.

¹⁷ A aproximação entre as crianças e os animais na obra clariceana será um dos temas abordados na segunda parte deste trabalho

O sorvete é de chocolate. O filho lambe-o. Às vezes se torna lento demais para o seu prazer, e ele então morde-o, e faz uma careta que é inteiramente inconsciente da felicidade incômoda que dá o pedaço gelado enchendo a boca quente. (...) Ali estou, recuada. Recuada diante de tanto. O indevassável me deixa com uma espécie de obstinação áspera; impenetrabilidade é o meu nome; estou ali, endomingada pela natureza. Minha cara deve estar com um ar teimoso, com olho de estrangeira que não fala a língua do país. (DM, p. 240)

Até o final do conto, permanece o mistério.

Estou ali, e vejo: o rosto do menino tornou-se por um instante ávido — é que deve ter encontrado algum pedaço de sorvete com mais chocolate que o resto, e que a língua esperta captou. (...) O filho come agora a casca do sorvete. Sou uma imigrante que se enraizou em terra nova. Meu olho é vazio, áspero, olha bem. E vê: um filho de cara concentrada que come. (DM, p. 240)

Na reflexão sobre a representação da infância na obra em questão, na segunda parte desta dissertação, veremos que Clarice dialoga com a infância consciente desse olhar sempre *imigrante*, mas que procura se fazer familiar, *sentir-se como*. A escritora preserva o olhar da narradora de “**Menino a Bico de Pena**”, olhar que respeita a singularidade da infância, que procura dialogar com ela, e não domesticá-la, enquadrá-la.

1.4 Transfiguração, o pensar-sentir e o tempo ao correr das palavras

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (...) Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo (...) (AV, p. 13)

Em **Água Viva** fica claro o “convite” que a escritora nos faz cada vez mais incisivamente em suas obras, por meio de sua linguagem: nos mudarmos para um reino novo — “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo” (p. 58). Sua linguagem cria uma nova forma de nos fazer experimentar esse mundo de coisas, pessoas, sentimentos, sensações, impressões.

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento. (AV, p. 48-49)

Neste espaço *atrás do pensamento*¹⁸ fundado pela linguagem de Clarice, emerge uma nova forma de pensar. Trata-se de um *pensar-sentir*, de um pensamento que incorpora as sensações, o afeto.

E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo — enquanto ato de percepção — não tem forma. E como o verdadeiro pensamento não se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. (AV, p. 90)

Ao buscar o que se esconde nas entrelinhas, nas pausas e suspiros das palavras, Clarice se vê diante de um pensamento que ela chama de ‘liberdade’ — pensamento que se *liberta da escravidão da palavra*.

Por exemplo: quinta-feira é um dia transparente como asa de inseto na luz. Assim como segunda-feira é um dia compacto. No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias, se é que são idéias. São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O ‘liberdade’ liberta-se da escravidão da palavra. (AV, p. 93)

Refletir sobre a força de um *tornar-se inocente*, de um *devir-criança* na escrita de Clarice é também refletir, portanto, sobre a sua potencialidade de transgressão, de instauração de uma nova forma de *pensar-sentir* — o *pensamento liberdade* que se assemelha à percepção de uma criança.

Atrás do pensamento — mais atrás ainda — está o teto que eu olhava enquanto infante. De repente chorava. Já era amor. Ou nem mesmo chorava. Ficava à espreita. A perscrutar o teto. (AV, p. 43 - grifo nosso)

Na literatura infanto-juvenil, tema do terceiro capítulo desta dissertação, Clarice vai aprofundar ainda mais seu contato com essa espécie de *pensamento-sentimento* ao dialogar com seus leitores-criança.

Me cansei de tanto não acreditar, não acreditar e não acreditar. Afinal cedi. Acredito. (...) Simplesmente passei a acreditar no que, até então, eu negava pelo raciocínio. Até que a infância perdida irrompeu subitamente na mulher adulta. E eis que de repente há milagres. Acredito no escuro. O poder das trevas — tudo sem

¹⁸ O “*atrás do pensamento*” assume tanta importância nesta obra que a primeira versão de *Água Viva* de que se tem notícia chamava-se *Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida*

forma e opaco e escuro. É muito bom acreditar no absurdo, e trocar de absurdo. Pensando bem, os fenômenos naturais são os mais sobrenaturais de todos (...)
(Depoimento da escritora in: Borelli, 1981: 55-56 - grifo nosso)

Em **A Mulher que Matou os Peixes** a escritora vai colocar nas mãos dos pequenos leitores o veredicto a respeito de um suposto “crime” cometido: a narradora esquece de alimentar os peixinhos do aquário e eles acabam morrendo. No entanto, a escritora oferece aos leitores, como elementos para que possam “julgar” sua atitude, alguns registros de afeto: histórias que falam de suas relações com outros bichos, que falam portanto de suas sensações e de seus sentimentos em relação aos mesmos. A avaliação das crianças sobre o “crime” cometido vai passear, assim, por uma série de registros de situações que envolvem a sensação, a emoção. No “julgamento” acerca do “crime” cometido, as crianças terão que experimentar, portanto, um pensar que é também um sentir. A narradora será ou não perdoada?

Já em **O Mistério do Coelho Pensante**, para desvendar o mistério da fuga do coelho Joãozinho a escritora sugere que a criança se sinta como se fosse o animalzinho, entre na sua *natureza de coelho*, franzindo o próprio nariz para *pensar-sentir*, como 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)

Em lugar de uma compreensão pautada pela lógica, pelo registro racional, entra em ação uma compreensão que se nutre do sentimento, da sensação.

Meu pensamento tem que ser um sentir. Penso tão depressa que não sei o que penso. (...) Às vezes o pensamento é uma cor. Às vezes é um leve tilintar de faca em copo de cristal. (Depoimento da escritora in: Borelli, 1981: 78)

Tal como o personagem Martim, de **A Maçã no Escuro**, também Clarice procura alcançar, em sua obra, a *não-inteligência* — “*Quanto mais estúpido, mais em face das coisas ele estava*” (ME, p. 78) — a fim de “*colher as coisas de mãos limpas, diretamente da fonte*”.

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

A escrita de Clarice corre na direção de um tipo de “*sensibilidade inteligente*”, que “*pensa sem ser com a cabeça*”¹⁹:

Pessoas que às vezes querem me elogiar chamam-me de inteligente (...) As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo inteligência com o que chamarei agora de sensibilidade inteligente (...) Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. E, como um dom, pode ser abafado pela falta de uso ou aperfeiçoar-se com o uso. (DM, p. 148)

Alcançar uma sensibilidade que se liberte das formas do chamado *pensamento primário* que “*é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso — por ter forma — um alcance limitado.*” (AV, p. 91)

No reino de *atrás do pensamento* fundado, Clarice opera com o não entender, com a *sensação atrás do pensamento*.

“(...) estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento.” (AV, p. 49)

Ao produzir, por meio de sua linguagem, sensações de estranhamento que nos deslocam de um olhar habituado, da visão do senso-comum, a escritora se

¹⁹ A linguagem de Clarice segue, portanto, em direção àquela *capacidade de pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência* evocada por Antônio Candido em “Língua, Pensamento, Literatura” (1944). Neste artigo o autor, ao afirmar que o português ainda não fora suficientemente pensado como as outras línguas européias — “*em português, não tivemos um só pensador original que fosse obrigado a dobrar o idioma às sutilezas de seu pensamento*” — aponta a necessidade de uma literatura que trabalhasse com esta espécie de pensar-sentir, posteriormente identificada na literatura de Clarice. “*Esta falta de língua pensada e pensamento bem expresso — num país em que o pensamento se reduz ao ribombo da palavra — priva a nossa literatura da capacidade de pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência, que faz o romancista de primeira água.* (CANDIDO, Antonio. Apud: SÁ, 1979: 139)

liberta — e liberta seu leitor — das formas pré-estabelecidas de pensamento, possibilitando o nascimento de outras formas de experimentarmos a linguagem e a realidade.

A *transfiguração da realidade* emerge nesta escrita apontando todo o potencial transformador da obra em questão. A respeito dessa *transfiguração*, Novello afirma em **O Ato Criador de Clarice Lispector**:

*(...) se o homem é aquele que vai perceber o sentido de todas as coisas, aquele que vai dar-lhes o seu sentido, a sua realidade, pode ele também alterar, **transfigurar essa realidade que provém dele mesmo e, reciprocamente, a ele retorna e o envolve**. Assim, o próprio homem, frente às coisas que cria, transforma, reduz ou amplia, pode também ser criado, reduzido, transformado, engrandecido por elas e por si mesmo... enfim, pode também 'ser feito'. (Novello, 1987: 91 - grifo nosso)*

Em **A Maçã no Escuro** também experimentamos com o personagem Martim — homem que “rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria” (ME, p. 32) — uma realidade *transfigurada*.

*Sim. Naquele instante de espantada vitória o homem de repente descobriria a potência de um gesto. O bom de um ato é que ele nos ultrapassa. Em um minuto Martim **fora transfigurado pelo seu próprio ato**. Porque depois de duas semanas de silêncio, eis que ele muito naturalmente passara a chamar seu crime de 'ato'. (ME, p. 33 - grifo nosso)*

Da mesma forma, após mergulhar em sua (des)aprendizagem, a Lóri de **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres** passa a ver a realidade *transfigurada* sob um novo olhar.

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto — mas qual era o conjunto? — Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. (LP, p. 123)

Observa-se, assim, que na escrita clariceana a emergência de uma nova forma de experimentar a linguagem é a emergência de uma nova forma de experimentar também a “realidade”. Além de implicar uma nova experimentação do corpo e do pensamento, como vimos, esta linguagem — ao se tornar *inocente*

— *desaprende* também a nossa temporalidade linear, cotidiana, e vai desaguar em nova experimentação do tempo — perceptível a partir de **A Paixão Segundo GH**, narrativa escrita no tempo presente, evidente em **Água Viva**, onde jorra o tempo dos *instantes-já*, também em **A Hora da Estrela** e **Um Sopro de Vida**.

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. (...) O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos (SV, p. 14)

Nos dando a mão rumo à uma jornada onde impera o tempo presente, Clarice cada vez mais nos faz experimentar a temporalidade de maneira diferente, voltar a sentir o tempo como uma criança, desfrutando do sabor de cada *instante-já*, criando e se recriando a cada palavra. É o jorro da linguagem, seu fluir incessante que vai constituindo a subjetividade de quem escreve e renovando também o olhar daquele que lê.

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos — só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.(AV, p. 10)

De acordo com Sá (1979) em **Água Viva** há a tentativa de fundir o “tempo da história” ou da ficção com o “tempo da escrita” ou da narração e, se não for impossível, com o “tempo da leitura” — “(...) *Esta escritura quer assumir a duração, quer ser uma escritura ‘contínua’, como a vida que não pára.*” (p. 122)

O mesmo podemos dizer a respeito de **A Hora da Estrela** — “*Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido.*” (HE, p. 12) — e **Um Sopro de Vida**, livro póstumo organizado por Olga Borelli a partir de fragmentos inéditos de Clarice: “*Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo.*” (SV, p. 35)

Se o tempo dos *instantes-já* caracteriza os últimos escritos da autora, já em **Perto do Coração Selvagem**, romance de estréia, ele é tematizado. Nesta obra é possível notar, na protagonista Joana, a necessidade irrefreável de viver o instante em termos de criação e experiência. Também Joana aproxima a vivência dos instantes ao estado da infância.

(...) sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento (...) não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância. (PCS, p. 193-194 - grifo nosso)

Em relação à proeminência que o tempo dos *agoras* assume nesta escrita, Pessanha salienta: *“porque busca emudecer as racionalizações tradicionais, cristalizadas, e os hábitos de vida, o que faz de fato é a epoché da memória – ‘entendimento’ automatizado e rotineiro – pondo ‘entre parêntesis’ a temporalidade, esta ocasião de se ir sobre-vivendo distante da vida das raízes (...)” (Pessanha, 1965: 64).*

A esse respeito, Clarice observa em **Água Viva**: *“Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto num instante passado.” (AV, p. 77)*

A temporalidade também é tema do conto **“Menino a Bico de Pena”**. Antes de se inserir por completo na linguagem, o menino *é coisa apenas atual totalmente atual — “Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual totalmente atual” (DM, p. 240)*. Não tem passado, presente ou futuro, vive imerso em um tempo no qual ele mesmo não se reconhece. *“Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio”.* (DM, p. 240)

O crescimento do menino, nos diz o conto, requer que ele troque o tempo atual pelo tempo cotidiano:

“Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco — pela bondade necessária com que nos salvamos — ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida.” (DM, p. 240)

Ao tornar-se *inocente*, Clarice busca alcançar, através de sua linguagem, um estado perceptivo semelhante ao de um menino, que vê com olhos ainda novos,

não habituados. Trata-se de uma escrita que se faz buscando constantemente renovar a percepção do instante.

Por este motivo, a autora é definida por Massaud Moisés em **A Criação Literária** como “a ficcionista do tempo por excelência”:

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante (1973: 223)

Ao escrever, Clarice questiona, esgarça, leva ao extremo os limites de nossa percepção e experiência de mundo.

Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. (DM, p. 240)

A partir do que foi dito, observamos ser possível pensar a literatura de Clarice como espaço de transgressão. Na reflexão sobre a arte como forma de acarretar novos processos de percepção e de sensibilidade, encontramos valiosa inspiração em Félix Guattari. Em **Cartografias do Desejo**, no capítulo “**Subjetividade e História**”, o autor reflete sobre a produção de subjetividade enquanto elemento constitutivo das próprias bases de poder capitalistas. De acordo com ele, “*assim como se fabrica leite em forma de leite condensado (...) injeta-se representações nas mães, nas crianças – como parte do processo de produção subjetiva.*” (Guattari, 1999: 25).

Entre as funções desta *economia subjetiva* Guattari destaca a *infantilização*:

Pensam por nós, organizam por nós a produção e a vida social. Além disso, consideram que tudo o que tem a ver com coisas extraordinárias — por exemplo, o fato de falar e viver, o fato de ter que envelhecer, de ter que morrer — não deve perturbar nossa harmonia no local de trabalho e nos postos de controle social que ocupamos, a começar pelo controle social que exercemos sobre nós mesmos. (Guattari, 1999: 41).

Tais *mutações da subjetividade*, afirma, não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, a temporalidade, de se articular com o tecido urbano, com a ordem social suporte dessas forças produtivas.

E se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico e macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. (Guattari, 1999: 26).

A respeito do que chama de *microprocessos revolucionários*, o autor observa: “*podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo.*” (Guattari, 1999: 47).

No plano da literatura, penso que é possível vislumbrar de maneira geral na literatura moderna e ainda mais especificamente na escrita de Clarice Lispector uma ação pontual, no sentido de romper com essa *formatação dominante de subjetividade*.

É uma subjetividade que não conhece dimensões essenciais da existência como a morte, a dor, a solidão, o silêncio, a relação com o cosmos, com o tempo. Um sentimento como a raiva é algo que surpreende, que escandaliza (...) O mesmo se dá com relação à velhice. (Guattari, 1999: 43)

Observo que a linguagem de Clarice, mesmo aquela destinada às crianças, rompe com essa “formatação” ao falar permanentemente de temas como a náusea, a morte, a solidão, o tempo, ao ousar tentar falar sobre o que sequer ainda tem forma, sobre o inefável, o indizível, os sentimentos e as sensações “sem nome” — como na crônica “**O Que é O Que é?**”.

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto — como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente — como se chama essa mágoa e esse rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota — como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome. (DM, p. 199)

Trata-se de uma escrita que tange o indizível sem no entanto aprisioná-lo em formas fixas. Uma escrita que se faz respeitando as perguntas, mais do que as respostas.

Em lugar de classificar, enquadrar, Clarice pergunta. Clarice preserva em sua forma de lidar com a linguagem o estranhamento de quem escreve observando as brechas abertas pelas palavras, recriando sentidos e significados. É nesse sentido que, na criação de sua linguagem, também Clarice *torna-se criança*. Refletir sobre a força de um *devir-criança* nesta escrita é também refletir, portanto, sobre a potencialidade de transgressão, de contestação de normas e padrões, de *descortínio* de um novo olhar.