

3. Clarice, o Leitor e a Literatura Infanto-Juvenil

3.1 As crianças de fora dos livros

O *dever-criança* atravessa a obra de Clarice tanto em sua busca por uma linguagem quanto nas transformações por que passam muitos de seus personagens, sejam eles crianças ou adultos. Realizamos a leitura da infância enquanto símbolo desse olhar que *descortina*, que parece guiar a escritora num contínuo movimento de *tornar-se inocente*. Procurei também observar de que forma a infância é representada nas páginas da escritora.

No entanto, o interesse de Clarice por esses seres que parecem viver na latência das coisas — simbolizados pelas crianças e os animais — se manifesta não apenas em sua obra. Também na vida a escritora procurou manter-se atenta ao olhar da infância.

Representativa deste “movimento” da escritora é a amizade que ela desenvolve com Andréa Azulay, uma menina de nove anos de idade que escrevia poemas e pequenas histórias. Os textos de Andréa Azulay chegam às mãos de Clarice em 1974 por intermédio do amigo e ex-psicanalista Jacob David Azulay — que decidira pedir a opinião dela a respeito dos escritos precoces de sua filha. Clarice se encanta com o despojamento e a espontaneidade da escrita da pequena amiga, a quem dedicaria seu livro infanto-juvenil **A Vida Íntima de Laura**. As duas, Clarice e Andréa, travaram intensa correspondência e a escritora “edita”, em 1975, as histórias da menina, reunidas no livro **Meus Primeiros Contos**, que teve cinco exemplares caseiros.

Talvez por esse desejo de sempre *tornar-se inocente* em sua criação artística, ao falar sobre seu ofício Clarice negava a etiqueta de “escritora profissional”, preferindo afirmar-se como “amadora”.

(...) Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem,

então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve. (DM, p. 156)

Na correspondência entre Clarice e Andréa, frequentemente a escritora relata ser necessário preservar-se da exposição excessiva. A popularidade, no caso de muitos escritores, faz com que passem a escrever para alguém, buscando alcançar a “cópia” do que fez sucesso, deixando de lado a espontaneidade da escrita que Clarice tanto parece buscar preservar. Tal como Martim de **A Maçã no Escuro**, Clarice não quer a cópia¹. Tal como GH, ela deseja ir escrevendo como uma criança, que *pensa para o nada*. Por isso aconselha a menina Andréa a seguir escrevendo sem ligar para ninguém. “(...) *Escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?*” (LISPECTOR, 1974)

Clarice busca preservar em sua escrita, em sua forma de ver e experimentar o mundo, algo da força indomada de um *devir-criança* que está sempre descobrindo, vendo por novos ângulos, *descortinando*. Nesse sentido, o contato com as crianças e os animais, e a própria literatura infanto-juvenil da escritora, parecem integrar um só movimento, movimento que atravessa como uma flecha toda esta obra, que busca uma compreensão mais próxima do sensorial, mais próxima dos *instantes-já*, do fluxo incessante, da própria correnteza da vida.

Em **Era Uma Vez: Eu – A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector**, Lícia Manzo questiona:

É curioso como, numa época que lhe era difícil a comunicação com outro, Clarice voltava com facilidade sua atenção para uma menina de nove anos. Sua infância revivida nos contos que produzira nos últimos tempos, o convívio com seus filhos pequenos, que povoou muitas de suas histórias, as crianças que sempre freqüentaram sua obra: Joana, Virgínia, Daniel, estavam devolvendo a Clarice precisamente o quê? (MANZO, 1997: 114)

¹ “(...) *E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir; sem falar na concentração angustiada com que imitavam atos de bondade ou de maldade — com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante.*” (ME, 31).

A autora segue buscando uma resposta:

Este era então o projeto que poderia ainda interessar a Clarice, a ‘não-escritora’? Procurar escrever com os sentidos ‘alertas e puros’, assim como a criança que ainda não ‘civilizou’ seu olhar? Fazer reviver seu coração ‘selvagem’ parecia ser agora seu principal desafio. (MANZO, 1997: 112)

Nessa busca pelo “coração selvagem da vida”, o interesse de Clarice pelas crianças e também pelos animais é evidente. Em **Clarice Lispector — Esboço para um Possível Retrato**, Olga Borelli fala sobre o papel de ambos na vida da escritora que, por volta de 1974, compra na rua um filhote de vira-lata e batiza-o com o nome *Ulisses*.

Quando a visitava no correr da semana, saíamos ao entardecer, para um passeio com Ulisses na praça do final do Leme. Sentávamos sob as amendoeiras; ficávamos horas ali. Ela, mergulhada em si mesma, em silêncio, mas atenta a tudo, às conversas de mães e babás, às crianças brincando, à felicidade de Ulisses (...) Para Clarice, Ulisses se constituiu numa espécie de ponto convergente de afetividade em estado puro. Falava com ele em voz doce, e inventava-lhe sempre outros nomes como ‘Vicissitude’, ‘Pitulcha’, ‘Pornósio’ (BORELLI, 1981: 97)

Na busca deste “*ponto convergente de afetividade em estado puro*”, assim como a escritora se dedicava a observar por horas a fio o simples existir do cão Ulisses — que se torna o narrador do infanto-juvenil **Quase de Verdade** — ela passa a ser também expectadora atenta de seus filhos, Pedro e Paulo. Em Washington, na mesma época em que escreve **O Mistério do Coelho Pensante** (1958), seu primeiro livro infantil, Clarice começa a colecionar, num caderno intitulado “**Conversas com P.**”, frases e diálogos inteiros extraídos da relação com os dois. A partir da leitura deste caderno, cujas anotações estão reunidas no livro **Clarice Lispector — Outros Escritos**, fica claro o encantamento que o convívio diário com as duas crianças lhe proporcionava.

Dia 31 setembro 1955 — Eu estava lendo alto (mas em tom baixo) uma página escrita para ‘ouvir’ os defeitos, Pedro se aproximou, olhou e disse: — Você está lendo alto para ver se faz sentido? Eu, abobalhada: — É, exatamente isso. — O que quer dizer ‘fazer sentido?’ O que é ‘sentido?’ (MANZO e MONTERO, 2005: 84)

Nas anotações de Clarice, interessante observar como o olhar da criança e sua forma de lidar com a linguagem subvertem a ordem do mundo. “*Olhando*

para o céu — Mamãe, o céu é igual ao mar.” (p. 81); “Ficou algum tempo no porão. — Pedro, que é que você está fazendo no porão? — Sonhando.” (p. 84)

Ao que parece, na infância o pensar está muito próximo ao sentir e também ao sonhar. Nessa passagem de **“Conversas com P.”**, nos lembramos da personagem Virgínia de **O Lustre** sendo mandada pela Sociedade das Sombras, de castigo, para o porão ... Também ela gostava desses momentos, apesar de não revelar para o irmão, Daniel. O que se verifica é que o momento de se *pensar com profundidade* é também o momento do sonho, portanto de reinvenção do mundo, da vida. Clarice parece encontrar na escrita da menina Andréa Azulay algo desse movimento de recriação.

O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há sonho sem pensamento, não há primavera sem flor. O sonho é a semente da flor. (...) Sonho é o deslizamento do nosso momento (...) (“O Sonho” in: Meus Primeiros Contos. AZULAY, 1975)

(...) Mas eu gosto de brincar porque isto me ensinou a do meu amigo gostar. Brincar é ensinar idéias. (“A Brincadeira é” in: Meus Primeiros Contos. AZULAY, 1975)

Entre os temas sugeridos por Clarice para a amiga Andréa Azulay trabalhar nas próprias “histórias” estariam muitos daqueles que povoam sua obra adulta e infantil: *“(...) Escreva sobre ovo que dá certo. Dá certo também escrever sobre estrela. E sobre a quentura que os bichos dão a gente.” (LISPECTOR, 1974)*

A escritora se encanta com a espontaneidade do texto da menina, e passa a dialogar com ela “de igual para igual”. A esse respeito, Manzo observa: *“Segundo Andréa, Clarice não costumava lhe tratar de um modo infantilizado, pelo contrário: sua recordação era de uma ‘Clarice muito sofisticada e adulta.’” (MANZO, 1997: 113)*

Essa forma de tratar as crianças, de modo não infantilizado, perpassa cada uma das narrativas infantis da escritora, que escapa da tentação, recorrente em alguns autores, de “simplificar” a linguagem. Em entrevista concedida à revista **“Língua Portuguesa”**, o cartunista Ziraldo afirma a respeito das “histórias para crianças”:

O pior é o autor infantil ter medo de recorrer a idéias difíceis por achar que criança não vai entender. Ter a tentação de ‘tatibitizar’ a linguagem. Autor nenhum pode abrir mão das idéias de difícil alcance, mas deve anunciá-las de forma compreensível. (ZIRALDO, 2006: 16)

Retomando o pensamento de Félix Guattari em **Cartografias do Desejo**, é possível dizer que Clarice subverte esquemas “infantilizadores”:

Há uma espécie de reciclagem, ou de formação permanente para voltar a ser mulher, ou mãe, para voltar a ser criança — ou melhor, para passar a ser criança — pois os adultos é que são infantis. As crianças conseguem não sê-lo por algum tempo, enquanto não sucumbem a essa produção de subjetividade. Depois elas também se infantilizam. (GUATTARI, 1999: 26)

No diálogo com os pequenos, a escritora não faz concessões, não *infantiliza* sua linguagem no sentido apontado por Félix Guattari, muito pelo contrário.

3.2 Subversão dos papéis adulto/criança e o pensar-sentir na literatura infanto-juvenil

Na crônica “**A Descoberta do Mundo**”, Clarice afirma preservar em si mesma a infância como aquela condição de inocência buscada por muitos de seus personagens. Inocência no sentido de respeitar o mistério, as perguntas sem resposta. Inocência no sentido de buscar sempre descortinar o mundo com novos olhos, que nunca se acostumam, jamais se adaptam. Nesta crônica a escritora fala de seu “atraso” em relação a algumas descobertas.

Até mais que treze anos, por exemplo, eu estava em atraso quanto ao que os americanos chamam de fatos da vida. Essa expressão se refere à relação profunda de amor entre um homem e uma mulher, da qual nascem os filhos. (DM, p. 114)

E acaba por concluir que uma parte sua “não cresce jamais”.

Quando criança, e depois adolescente, fui precoce em muitas coisas. Em sentir um ambiente, por exemplo, em apreender a atmosfera íntima de uma pessoa. Por outro lado, longe de precoce, estava em incrível atraso em relação a outras coisas importantes. Continuo aliás atrasada em muitos terrenos. Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais. (DM, p. 114)

Talvez seja este *lado infantil que não cresce jamais* que permita que a escritora — ao dialogar com a infância em sua escrita e com seus leitores-criança — adote a postura de quem está sempre aprendendo.

Em “**Lição de Filho**” Clarice revela o quanto aprende com seu próprio filho, então uma criança. Diante da emoção de ter se surpreendido com uma insuspeitada força de uma pianista conhecida, em apresentação transmitida pela televisão, a escritora decide tomar um calmante e é advertida pelo pequeno.

Percebi que meu filho, quase uma criança, notara, expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante. E ele: — Você não sabe diferenciar emoção de nervosismo? você está tendo uma emoção. Entendi, aceitei, e disse-lhe: — Não vou tomar nenhum calmante. E vivi o que era pra ser vivido. (DM, p. 138)

Em Clarice, a criança é aquela que *vive o que é para ser vivido*, abandona-se às emoções e sensações, a um pensamento que é também um sentimento. Ao trabalhar sua linguagem, como vimos, a escritora parece buscar alcançar este estado de ser. A respeito da linguagem das sensações que marca a escrita de Clarice, em **A Literatura Infanto-Juvenil de Clarice Lispector** Francisco Aurélio Ribeiro observa:

A apreensão da realidade através dos sentidos é característica dominante na ficção lispectoriana. Captar o sentido das coisas através do visual, olfativo, táctil, ser torna uma constante em sua prosa de ficção. (RIBEIRO, 1993: 80)

Na infância representada na obra adulta, as personagens nutrem-se de um *pensar-sentir*, no entanto vivem entregues, abandonadas, solitárias nessa potencialidade. Na obra de Clarice, a vida adulta parece ser caracterizada por uma certa perda dessa compreensão mais próxima do sensorial, e os adultos seguem vivendo *o fio da infância*, no entanto como que perdidos de si mesmos, buscando reencontrar-se. Mas como valer-se da potencialidade da infância como um *devir-criança*? Como valer-se da infância não como movimento de nostalgia, que deseja retornar à experiência infantil — uma vez que a volta é impossível, pois só se tem a memória do que se era e não mais a percepção infantil das coisas —, mas sim como força de vida? Essas me parecem ser questões que envolvem os personagens

de Clarice, a própria Clarice e que também vão marcar sua forma de dialogar com as crianças em sua obra infanto-juvenil.

Na literatura infanto-juvenil, a infância aparece como lugar de recriação, invenção, imaginação. Como local privilegiado para a emergência desse pensamento-sentimento que Clarice procura imprimir em suas palavras, em toda a sua obra. Como a infância é representada nesta obra? De que maneira Clarice, como narradora, vai dialogar com a criança-leitora buscando realçar, ela mesma, a força da voz infantil?

É interessante observar que Clarice ingressou na literatura infanto-juvenil a pedido de seu filho Paulo, portanto atenta aos anseios de um leitor criança, procurando estabelecer com ele forte interlocução. Inspirado por um acontecimento “real”, doméstico — o sumiço de um casal de coelhinhos de uma gaiola — **O Mistério do Coelho Pensante**² recebeu prêmio da crítica especializada como a melhor obra infantil de 1967.

Ribeiro (1993) fala sobre a peculiaridade dessa escrita para jovens e crianças ao apontar que a obra instaura, na literatura infanto-juvenil brasileira, uma nova linguagem pelo caráter parodístico, intertextual, pela função metalingüística, pelo questionamento da relação criança-adulto e do próprio gênero literatura infantil.

O que pretendo analisar primeiramente é de que forma a autora questiona, em sua obra infanto-juvenil, a relação adulto-criança ao se incorporar, como narradora-adulta, ao texto, e transformar também seu leitor-criança em personagem. Em **O Mistério do Coelho Pensante**, por exemplo, o interlocutor-leitor com quem Clarice dialoga é seu próprio filho, Paulo. “*Pois olhe, Paulo,*

² Não foi esta a primeira história infantil escrita por Clarice, no entanto, foi a primeira a ser publicada. Em carta enviada de Berna para a sobrinha Márcia, filha de Tânia, em 26 de novembro de 1946, a escritora conta a curiosa história do Menino Sá, que come uma abóbora onde enxerga um menino que come uma abóbora dentro da qual está outro menino que come uma abóbora e assim por diante...

você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho. Se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida.” (MCP)

Principalmente nas três primeiras obras infanto-juvenis o narrador é um adulto que dialoga com as crianças, sem disfarçar sua condição de adulto. Mais do que nas obras “para adultos” aqui se torna evidente o *traço biográfico* do qual nos fala Nolasco (2004). Na obra para crianças Clarice se revela por trás da escrita, torna-se personagem, chegando a assumir sua própria identidade, seu próprio nome. *“Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela — que entende o significado dos meus latidos — escreve o que lhe conto.” (QV)*

Nessa escrita, Clarice se arrisca numa nova linguagem, sai detrás dos personagens e pula para dentro dos livros, assumindo até mesmo o ofício de escritora, como em **A Mulher que Matou os Peixes**.

Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário. Mas era tempo demais para deixarem os peixes comigo (...) E assim como a mãe ou a empregada esquecem uma panela no fogo, e quando vão ver já se queimou toda a comida — eu estava também ocupada escrevendo história. E simplesmente fiz uma coisa parecida com deixar a comida queimar no fogo: esqueci três dias de dar comida aos peixes! (MMP)

Neste livro, a narradora assume um papel ambíguo. Por um lado, ela é mãe da criança que lhe pediu para alimentar os peixes, mãe da narrativa que produz (e que a faz esquecer do pedido inicial do filho) e dos animais com quem conviveu e que se tornam personagens do seu texto.

Por outro lado, a escritora se iguala aos pequenos, ao mostrar que também ela erra, esquece de fazer coisas consideradas importantes como alimentar os peixinhos: *“Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra.” (MMP)*. Também ela sente medo. *“Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo. Porque sei o que é o medo que as crianças têm porque já fui criança.” (MMP)*

Especialmente aqui, e de maneira geral em toda obra infanto-juvenil, a escritora parece assumir o não-saber, a própria condição de inocência, assumir-se como *puro rosto exposto* pedindo a mão dos pequenos para que desvendem os enigmas das narrativas. Clarice, portanto, enquanto narradora subverte a relação adulto-criança que marca aquela representada em sua obra “adulta”. Como vimos, na obra “adulta” os personagens infantis aparecem sempre envoltos por uma aura de incompreensão por parte do mundo adulto. Mas em sua literatura para crianças, ao incorporar-se como personagem de suas histórias, e dar a mão ao leitor — também personagem — para solucionarem, juntos, os enigmas das narrativas, Clarice de fato transgride certa visão corrente da infância como um vir a ser, como um estado embrionário em relação ao universo adulto.

Clarice, tal como o professor de “**Os Desastres de Sofia**”, deixa-se estar descoberta, revela-se tão receptiva à inquietação do não-saber quanto uma criança — desmistificando certa concepção da criança enquanto aquela que só tem a aprender e também do adulto enquanto aquele que só tem a ensinar.

Você na certa está esperando que eu agora diga qual foi o jeito que ele arranhou para sair de lá. Mas aí é que está o mistério: não sei! E as crianças também não sabiam. Porque, como eu lhe disse, o tampo era de ferro pesado (MCP)

Em **O Mistério do Coelho Pensante**, desde o prefácio — “*Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho*” — a narradora dá espaço ao leitor ao delegar a *ele* a tarefa de decidir se lhe agrada ou não ouvir uma história sobre um coelho.

Já no prefácio, portanto, a criança é tratada como ser inteligente que *escolhe* a história que vai ouvir. De acordo com Ribeiro:

A hegemonia ideológica do adulto, sempre presente nas tradicionais histórias para crianças, estabelece, muitas vezes, que tipo de história deverá agradar à criança de tal ou qual faixa etária. (RIBEIRO, 1993: 61)

O Mistério do Coelho Pensante é uma narrativa que me parece restituir o lugar do não saber, a importância da fantasia e da imaginação para se aproximar do mistério da fuga do coelho Joãozinho de sua gaiola, mistério que no entanto

nunca será de fato desvendado. Nesta obra, Clarice coloca a criança na posição daquela que também pode saber, transferindo sua posição de observada (pelos adultos) à de observadora (do coelho). Também em sua prática de escritora, como vimos, Clarice nega-se a reconhecer-se como escritora profissional, despojando-se, tal qual a narradora de suas histórias infantis, do papel de intelectual, dono do saber.

Em **Literatura Infantil Brasileira — História e Histórias** Marisa Lajolo e Regina Zilberman assinalam que os livros de Clarice trazem com mais vigor para a literatura infantil a perplexidade e a insegurança do narrador moderno.

Face às transformações que a modernização capitalista trouxe para seu ofício, o escritor encena, perante os leitores, suas perplexidades e inseguranças frente à linguagem de que dispõe. (...) Talvez o escritor infantil que primeiro e com mais empenho tenha trazido para a narrativa infantil os dilemas do narrador moderno seja Clarice Lispector. Suas obras para crianças abandonam a onisciência, ponto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador e, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que preside a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1987: 154)

Zilberman, em **Depoimento à autora**, segue nos falando deste “narrador perplexo” que desempenha duplo papel nas histórias infanto-juvenis clariceanas:

Clarice, em suas narrativas infantis, procurou comunicar-se com o leitor, estimulando o diálogo com ele, buscando seu envolvimento por intermédio da conquista de sua atenção e interesse. Mas foi capaz também de adentrar-se na interioridade de suas personagens e criar um narrador ensimesmado, que desconfia de suas próprias potencialidades. (ZILBERMAN, 2006)

Entra em cena em **O Mistério do Coelho Pensante** uma narradora que assume não ter a chave do mistério. Em lugar da tradicional narradora de histórias policiais que tudo sabe e tudo vê — esta narrativa pode ser considerada um gênero policial para crianças — desponta a perplexidade de quem *não sabe*, de quem não vê. Desta forma, por meio do diálogo constante estabelecido com o leitor, a narradora incita a sua contribuição. De mãos dadas, narrador e leitor precisam, juntos, construir a solução para a fuga do coelho Joãozinho.

Paulinho, essa é uma verdadeira história de mistério. É uma história tão misteriosa que até hoje não encontrei uma só criança que me desse uma resposta

boa. É verdade que nem eu, que estou contando a história, conheço a resposta. O que posso lhe garantir é que não estou mentindo: Joãozinho fugia mesmo. (MCP)

Lajolo e Zilberman assinalam que nas tradicionais histórias policiais infantis o papel de vilão é sempre reservado aos adultos, de forma que o desvendamento do mistério por um protagonista criança representa uma espécie de confronto entre o universo adulto e o infantil. “*A vitória da criança sublinha sua argúcia frente ao mundo dos grandes, o que sem dúvida é gratificante para os leitores que se identificam com os heróis dessas histórias.*” ((LAJOLO e ZILBERMAN, 1987: 142)

No entanto, em Clarice não há heróis, vitoriosos ou vencidos. Nesta escrita, adulto e criança encontram-se dialogando de igual para igual, em um mesmo plano de encantamento e perplexidade diante do mistério da vida. A esse respeito, Ribeiro ressalta:

Assim, integrados na ignorância do mundo, narrador-adulto e narratário criança estão no mesmo plano diante da vida, representada pelo texto, e a solução é procurarem juntos o mistério, atirando-se ‘de cabeça’ na fantasia como Alice no País das Maravilhas — Portanto, o texto se torna paródia do gênero História Policial, por invertê-lo, e paráfrase do gênero Literatura Infanto-Juvenil, por repeti-lo como em Alice no País das Maravilhas. (RIBEIRO, 1993: 64)

O autor observa que Clarice Lispector é uma das primeiras escritoras brasileiras a trabalhar, em forma de paródia, seus textos para crianças, criando assim uma nova linguagem que questiona o próprio gênero pela inversão dos modelos tradicionais.

Poderíamos dizer que, assumindo a forma parodística, a literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector questiona o próprio gênero no que tem de dogmático, adulesco e moralista e, ao parafrasear o texto de Lewis Carrol, ela o reafirma, colocando o mágico e a fantasia a nível da criança, ao mesmo tempo que incorpora nele, em pé de igualdade, o adulto. (RIBEIRO, 1993: 65)

Nesta história a narradora-adulta não dá voz ao coelho para reafirmar seus valores. Ao contrário das histórias em que o coelho fala, aqui ele pensa. Se o coelho da história pode ser “lido” como símbolo da infância — “*Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de cheirar uma idéia tão boa, que até parece **idéia de menino***” (grifo nosso) — por meio de uma identificação com o

animalzinho as crianças podem concluir que pensar é também uma maneira de fugir da “gaiola” imposta pelos adultos.

Nesta narrativa, a fantasia está, portanto, a serviço da liberdade, da solução do enigma, e não da alienação e do escapismo. É por meio da valorização do potencial da imaginação que se estabelece o diálogo entre o adulto e a criança. A respeito da potencialidade da imaginação, Cerdeira e Andreiuolo observam:

Mais do que um passatempo, a imaginação é um significativo meio de comunicação da criança consigo mesma e com o mundo ao seu redor. É a seleção das partes do meio com as quais ela se identifica, e a organização dessas partes em algo novo e criativo. Imaginar é, portanto, ser singular, e sua expressão será uma forma de comunicação e de relação entre a criança e o adulto: ela estabelece uma ponte entre ambos e pode dar margem ao diálogo. (CERDEIRA. e ANDREIUOLO, 2005: 129)

Uma vez que o coelho da história pode ser lido como símbolo da infância, Clarice aponta sutilmente a visão que muitos adultos fazem dos coelhos — e conseqüentemente, das crianças.

Para dizer a verdade, não passava de um coelho. O máximo que se pode dizer é que se tratava de um coelho muito branco. Por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas idéias. Veja bem: eu nem disse ‘muitas idéias’, só disse ‘algumas’. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz. (MCP)

Não é raro as crianças serem subestimadas em sua sabedoria, em sua singularidade. Parece ser este um dos pontos trabalhados por Clarice em seus livros infanto-juvenis: retirar a criança deste local passivo, onde ela é apenas falada pelos outros, e lhes dar voz, valorizando sua forma de saber-sentir-pensar.

Neste livro, tal como na obra adulta, a infância representada guarda forte potencial criador, imaginativo. Numa visão longe da puerilidade, a criança em Clarice não é ingênua ou pouco sabida. “**Enquanto isso, as crianças, que não têm natureza boba, foram notando que o coelho branco só fugia quando não havia comida na casinhola.**” (MCP- grifo nosso)

E ainda:

*Um dia o nariz de Joãozinho — era assim que se chamava esse coelho — um dia o nariz de Joãozinho conseguiu farejar uma coisa tão maravilhosa que ele ficou bobo. De pura alegria, seu coração bateu tão depressa como se ele tivesse engolido muitas borboletas. Joãozinho disse para ele mesmo: — Puxa, eu não passo de um coelho branco, mas acabo de **cheirar uma idéia tão boa que até parece idéia de menino!** (MCP – grifo nosso)*

A história quebra dicotomias ao revelar que o coelho *pensava com o nariz*: não se trata apenas de um pensamento racional, é um pensamento-sentimento, um pensamento-sensação, equivalente ao da criança, que vive em estado mais “bruto”, intuitivo, instintivo. Tal como a criança, o coelho sabe pela sensação: “*Só há dois modos de descobrir que a Terra é redonda: ou estudando em livros, ou sendo feliz. Coelho feliz sabe um bocado de coisas*” (MCP).

Trata-se, aqui, do viver como uma forma de saber. Só quando o coelho se vê sem o que ele precisa — alimentação —, ele arruma um jeito de ir buscar, driblando a opinião que todos tinham a seu respeito.

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

Também as crianças, pode-se pensar a partir desta leitura, têm no viver uma forma de saber, no sentir uma forma de pensar...

No desenrolar da história, as crianças descobrem que a necessidade primeira do coelho — tal qual a delas mesmas — é a alimentação. Mas, mesmo quando passa a ser freqüentemente reabastecido com comida, o coelho continua a escapar, porque sente *saudade de fugir*. “*E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir*”. Considerando-se o coelho como um símbolo da infância, e a gaiola, símbolo do mundo limitado pelas convenções sociais, pode-se concluir a partir da leitura que não é apenas a sobrevivência física ou a alimentação que irá trazer a felicidade, mas sim a liberdade de *descobrir o mundo* — e ousar questionar convenções, sair das grades por meio de uma sabedoria intuitiva, de um pensamento-sentimento.

Nesta narrativa, tanto a criança leitora, representada na figura do menino Paulinho, quanto a narradora adulta recorrem ao *pensar-sentir* para mergulhar no mistério da fuga do coelho e da própria vida.

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

Ao final, a narradora tenta se sentir como o coelho para descobrir seu mistério, mas não consegue, não consegue pensar, apenas tem vontade de comer cenoura.

Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz, em vez de ter uma idéia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura. E isso, é claro, não explica de que modo Joãozinho farejou um jeito de fugir das grades. Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura. (MCP)

A ironia aqui perpassa a escrita: a narradora não é mais criança, por mais que se esforce para captar a “natureza do coelho” e sentir-se como ele, o que consegue é apenas ter vontade de comer cenouras — ela está atrelada ao mundo dos que “apenas comem para viver”, ao mundo das convenções e da necessidade, que de certa forma oprime o viver adulto na obra clariceana. Já as crianças, essas vivem no reino da imaginação e devem exercitar o pensamento para tentar desvendar o mistério da fuga. É preciso pensar para descobrir os mistérios, sair das gaiolas, inclusive ela mesma, a narradora, que só tem conseguido *comer cenouras* (tal qual Joãozinho antes de tomar gosto pela liberdade...). Clarice reafirma, assim, a importância da fantasia e da imaginação tanto para o adulto quanto para a criança.

Como sair da gaiola, ultrapassar as limitações da vida, da “natureza de gente”, são algumas das questões levantadas por essa leitura. A escrita parece afirmar que a aventura do pensamento-sentimento, da invenção, sempre vale a pena, ainda que na busca de caminhos a gente erre, os pais se zanguem... *“Você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele? Zangavam sim. Mas*

zangavam como pai e mãe zangam com os filhos: zangavam sem parar de gostar”
(MCP)

Nesta história, a fuga do coelho pode ser vista como a vitória do pensamento-sentimento, da criatividade e da invenção no encontro de saídas para a gaiola na qual o animalzinho vivia — e na qual todos, de certa forma, vivemos.

Interessante observar que a narradora-adulta — aquela que já está *cansada, meu bem, de só comer cenoura* — precisa da mão do leitor-criança para que possa também ela *tornar-se criança* e encontrar a solução da própria narrativa, da própria escrita.

Em **A Mulher que Matou os Peixes**, livro publicado em 1968, a criança ganha um importante papel: avaliar a culpa ou inocência da narradora adulta em relação a um hipotético crime cometido contra alguns peixinhos vermelhos³. *“Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu. Mas prometo que no fim deste livro contarei a vocês, que vão ler esta história triste, me perdoarão ou não.”* (MMP)

Do mesmo modo que em **O Mistério do Coelho Pensante** e nas demais histórias infanto-juvenis de Clarice, o leitor é convocado a refletir — mas aqui, não acerca da ação de um personagem, e sim da ação da própria narradora, que se coloca a prova, proporcionando ao leitor o questionamento do que está sendo contado. *“Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me dêem o perdão que eu peço a propósito da morte dos dois ‘vermelhinhos’”*.

³ Também nesta narrativa está presente o *traço biográfico*, uma vez que Clarice afirma ter escrito o livro para se redimir da culpa pela morte dos peixinhos vermelhos de seu filho mais velho, Pedro, que passa um mês viajando e, quando retorna, encontra-os mortos por falta de alimento.

É o leitor quem decide: sua sabedoria, sua capacidade de avaliar é valorizada pela narradora, que tanto preza o *pensar-sentir* de quem a lê que até pede o seu veredicto sobre o ocorrido.

FUI ABSOLVIDA! Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil 'A Mulher que Matou os Peixes'. E a missivista responde a uma frase do livro: 'Não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada'. A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes (...) Só no fim da carta é que ela me diz que tem.. dez anos de idade (...) Comprei um cartão postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos brancos. E agradei-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas. (DM, p. 321)

Clarice pede na verdade a solidariedade das crianças em relação ao seu relato. “*Peço que leiam a história até o fim*” (MMP) — assim, é como se ela dissesse: para você me compreender, precisa ouvir o que eu tenho a dizer... O mesmo poderia ser dito para o adulto em relação a uma criança: não tire conclusões precipitadas, escute, observe...

A cumplicidade entre a narradora e a criança-leitora passa pela apresentação e identificação de ambas: “*Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir*”. Essa relação de cumplicidade vai sendo construída logo de início: “*(...) Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina*”; e ainda: “*Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber*”.

Ribeiro observa que também esta narrativa pode ser considerada um texto parodístico, uma vez que há negação do tradicional narrador onisciente da história policial e de seu papel intermediário de advogado de defesa ou de acusação entre o réu, seu crime e o leitor. O autor fala a respeito de uma linguagem da sedução utilizada pela narradora.

Ela procura aliciar o leitor para a leitura de seu relato e para a sua conseqüente absolvição. Isto pode ser detectado pelo tom coloquial, de oralidade, a conversa com o narratário criança (...) a explicação do próprio texto (...) a tentativa de estabelecer uma cumplicidade com a criança. (RIBEIRO, 1993: 72)

A respeito da linguagem da sedução da qual nos fala Ribeiro, observo que a suposta “esperteza” para ser absolvida pode ser lida como uma tentativa de igualar a própria ambigüidade à das crianças, mostrar que nem todos somos perfeitos...

Ao criar um laço de afinidade com os pequenos leitores, contando inclusive episódios da própria infância, a Clarice-narradora revela a sensação de incompreensão que muitas vezes cerca a criança e o alheamento do mundo adulto em relação ao universo infantil.

Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. (MMP)

Neste livro, fica clara a aproximação que a escritora faz do universo da criança com o dos animais — sensitivos, instintivos — em oposição ao mundo dos adultos, muitas vezes insensíveis ao reino das emoções e dos sentimentos.

*Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos. O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não agüentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua ninhada. E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. **Então me deram um gato de pano para eu brincar.** (MMP - grifo nosso)*

Sempre convocando a atenção do leitor, que dessa maneira é obrigado a “estar presente” a cada frase escrita, a escritora vai costurando a narrativa por meio de uma série de relatos a respeito de animais que ela teve, ao longo da vida. Ao contar tais histórias sobre seus bichos de estimação, a narradora não apenas “se defende” como também fala da vida e das relações humanas, das perdas e sobretudo da morte.

Interessante observar, a respeito da presença dos animais na obra infanto-juvenil de Clarice, que eles têm nomes de pessoas. Se em **O Mistério do Coelho Pensante** buscamos encontrar respostas para a fuga do animal Joãozinho, nesta narrativa, são eles: a rata branca Maria de Fátima, o cão italiano Dilermando, o

americano Jack, os cães Bruno Barberini de Monteverdi e Max, e ainda a miquinha Lisete, comparada à narradora da história, Clarice.

Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com muito carinho: — Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete? Se vocês pensam que eu me ofendi porque me parecia com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho. (MMP)

As analogias do animal com a criança são freqüentes neste livro: “Dilermando era quase tão inteligente **como uma criança de dois anos**” (MMP – grifo nosso). Da mesma forma que o coelho pensa com o nariz, o cachorro “cheira as coisas para compreendê-las” — e ambos, como a criança, são guiados pelo pensamento-sentimento. “Passava o dia cheirando as coisas: cachorro cheira as coisas para compreendê-las; eles não raciocinam muito, são guiados pelo amor do coração dos outros e deles mesmos”.

Clarice mostra que pessoas e animais não são tão diferentes assim, e torna explícito o paralelo. “Vocês também têm faro? Aposto que sim, porque, além de sermos gente, **somos também animais**. O homem é o animal mais importante do mundo porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala. Os bichos falam sem palavras” (MMP – grifo nosso).

Também na obra infanto-juvenil, portanto, não há oposição entre pessoas e animais. Muito pelo contrário. Alinhavando fragmentos de histórias, a escritora não exclui da narrativa as presenças nem tão agradáveis como ratos, baratas e outros bichos que em geral despertam repugnância. “Barata é outro bicho que me causa pena. Ninguém gosta dela, e todos querem matá-la”; “Vocês tem pena de rato? Eu tenho porque não é um bicho bom para a gente amar e fazer carinho. Vocês fariam carinho num rato?”. Com esses questionamentos, a escritora abre espaço para a possibilidade de, até mesmo, se amar o que em geral desperta aversão. Trata-se de um olhar que *descortina* novas visões, que admite ver algo além no que é considerado apenas feio, e assim por diante.

Aqui, vale estabelecer uma relação com o conto “**Perdoando Deus**”, de **A Descoberta do Mundo**, no qual Clarice observa como é difícil amar o diferente. Uma mulher anda distraída pela Avenida Copacabana sentindo-se, tal qual a

mulher que matou os peixes, “a mãe do que existe”. Subitamente a narradora do conto se surpreende pela visão de um rato, que deflagra nela uma série de novas percepções e reflexões.

(...) mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte (...) Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil (...) É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria — e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele (...) É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. (DM, p. 311)

A escrita de Clarice, mesmo aquela para crianças, me parece caminhar no sentido de proporcionar a cada leitor o espanto constante, o estranhamento diante da realidade — como se, a todo momento, pusesse em suas mãos um rato.

Em **A Mulher que Matou os Peixes** a narradora coloca em destaque a questão da responsabilidade diante da vida e revela que todos erram, até mesmo os adultos — muitas vezes igualmente mitificados pelas crianças. Clarice oferece à criança o lugar daquele que pode, mais uma vez, observar, tirar conclusões. A narradora-adulta, ao contrário, é que vai ser julgada (geralmente ocorre o inverso...).

Nesta narrativa, verdadeiro bate-papo, a escritora compartilha com os leitores as informações do “mundo adulto”. Perscrutando as entrelinhas do relato sobre a morte de baratas, podemos deduzir que viver é uma eterna luta pela sobrevivência.

Vocês sabem que eu tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou esta guerra fui eu? Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas. Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. (MMP)

Nas narrativas de Clarice, o “real” é que intriga e soa fantástico, estranho, maravilhoso. “*Eu não mato lagartixa mas tem gente que corta elas com o chinelo*”; “*É um mistério mexerem-se os pedaços antes de morrer*”. Nada se

camufla para tornar-se mais palatável à criança. A violência, intrínseca à existência, é tratada com naturalidade.

Também em **Quase de Verdade** o mundo adulto é feito de mágicas, tanto quanto o da criança — nos fazendo lembrar dos adultos de **Perto do Coração Selvagem** e **O Lustre**, que *brincam* como crianças.

Oniria é meio mágica também, mas só quando entra na cozinha. Imaginem que, com ovo, farinha de trigo, manteiga e chocolate, ela consegue fazer explodir um bolo que é gostoso até para rei e rainha. Pergunto a você: quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa? (QV)

Outro aspecto interessante de se ressaltar, também identificável em **O Mistério do Coelho Pensante**, é a generosidade com que a narradora de **A Mulher que Matou os Peixes** lança seu olhar para o universo infantil e demais realidades alheias, respeitando a singularidade de cada ser, sem tirar conclusões precipitadas.

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

Colocando-se em pé de igualdade com as crianças, Clarice aponta a riqueza que integra o universo adulto, transpondo, assim, o vácuo que caracteriza a relação adulto-criança representada em sua “obra adulta”.

Como vocês vêem, existe de tudo neste mundo: mulheres que batem em cachorros, outras que nunca batem, homem que ganha dinheiro para matar baratas, homem que faz umas misturas e inventa perfume. Isto eu estou dizendo para que vocês se lembrem quando crescerem que há muito o que fazer na vida. (MMP)

Ao falar da separação do cão Dilermando, a narradora nos faz pensar que a vida das crianças envolve perdas, assim com a dos adultos. Contando a história do cão Jack “*menos inteligente do que Dilermando, mas era um cachorro muito corajoso*”, Clarice destaca que na vida nem tudo é só prazer, e fala de sua própria insatisfação com o dever: “*Ele tinha uma vida muito animada porque ele gostava de tudo o que fazia. Igual a mim, porque eu faço várias coisas na vida e gosto do que eu faço. Muitas coisas eu faço sem gostar, só por dever*”. Alinhavando

fragmentos, a escrita desemboca então na história de uma ilha, espécie de oásis onde adultos e crianças podem passear nos finais de semana. *“Eu queria é que vocês fossem fazer uma visita comigo à ilha de minha amiga. Vocês poderiam tomar banho de mar, caçar bichos, e de noite iam dormir numa rede”*. Enquanto discorre sobre a ilha, a narradora nos faz perceber que o mundo fala com a gente de acordo com a forma como a gente fala com ele. *“As plantas falam com a gente. O quê? Depende de a gente estar triste ou alegre, com fome de beleza e conversa”*. Em primeiro plano, portanto, o sentimento, a imaginação e a sensibilidade, que moldam a vida e delimitam seus contornos.

A respeito do que a tal “ilha encantada” pode representar neste livro, Gotlib assinala:

Território em que se exercita a invenção — o brincar — a ilha encantada nunca se esgota. Assim, é também figuração da sua própria ficção enquanto uma obra sempre por se fazer: ‘A ilha é tão grande que a dona dela ainda não conheceu tudo. E tem uma parte selvagem que nunca foi explorada. (GOTLIB, 1995: 384)

Trata-se, portanto, de um franco diálogo entre os universos adulto e infantil, diálogo a partir do qual podemos colher as semelhanças, os sentimentos, sensações e responsabilidades que os envolvem e os deixam, igualmente, em estado de maravilhamento e espanto diante da vida.

Ao final desta história mais uma pergunta é lançada em direção ao leitor. Clarice deixou de alimentar os peixinhos porque estava ocupada *“escrevendo história”* — se o “crime” foi em nome da arte, ela merece ou não ser perdoada? *“Eu peço muito que vocês me desculpem. De agora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?”*.

Ao leitor, à criança, o veredicto.

Na literatura infanto-juvenil, portanto, a Clarice narradora permite que seu leitor criança se fortaleça ao perceber que ele mesmo pode guardar a chave do mistério da fuga de um coelho, pode construir sua própria visão a respeito da morte acidental de peixinhos no aquário.

Em **Clarice Lispector com a Ponta dos Dedos**, Vilma Arêas assinala ser possível notar, principalmente nestes dois primeiros livros infanto-juvenis da escritora, a desobediência às convenções e aos bons modos literários materializada na ausência de solução para os enigmas e dos clássicos “finais felizes”, bem como nas interrupções e recuos dos enredos.

(...) as narrativas não terminam muito bem, por conta das características pouco sentimentais de quem as conta (...) mente-se sem parar e a frustração não é um sentimento raro às crianças (...) O enredo é empurrado para diante, saltando de episódio em episódio (...) Essa espécie de construção oscilante e não edulcorada, que pode desiludir, não deixa de contrariar os procedimentos consensuais de livros supostamente infantis. (ARÊAS, 2005: 117)

À semelhança da “obra adulta”, Arêas destaca as estratégias textuais.

(...) julgo não haver dúvida de que as estratégias textuais utilizadas pela escritora em toda sua obra são basicamente as mesmas: textos fragmentados (...) há a mesma dificuldade em fornecer respostas ('não sei' é a entrega maior, afirma), e em muitas histórias, personagens ou cenas são antes únicos do que típicos — o contrário do que se espera de certa produção infantil e dos contos de fadas. (ARÊAS, 2005: 114)

Deste modo, percebe-se que além de conferir à criança um papel ativo na solução dos enigmas das narrativas, a escritora cria o seu próprio gênero infanto-juvenil, *descortina* uma nova forma de escrever para crianças.

Ribeiro afirma que Clarice cria sua teoria do gênero “literatura infanto-juvenil” metalinguisticamente, através da história que narra.

Para ela, portanto, a literatura para crianças deverá ser aquela em que o adulto-criador se integrará no seu próprio relato, na história contada, integrando-se na fantasia e na sensibilidade infantis. De condutor do fio da narrativa ele passará a ser conduzido por esta. Para isto, ele deverá ser despido de seu adultismo e, junto com a criança, através da palavra em sua função poética e mágica, estabelecer um diálogo de textos, onde a vida e as relações sociais poderão ser questionadas pela fantasia que puderem engendrar. (RIBEIRO, 1993: 69)

A partir desta reflexão, observo que o narrador-adulto é também modificado pelo olhar infantil, atravessado por ele — uma vez que “*se integrará na fantasia e na sensibilidade infantis, despindo-se de seu adultismo*”.

Assim, é possível concluir que na literatura infanto-juvenil, tal como nas demais obras da escritora, o adulto representado vive em um mundo à parte, insensível à sensibilidade da criança — em **A Mulher que Matou os Peixes** oferece à criança um gato de pano em lugar de um gato de verdade, em **A Vida Íntima de Laura** os adultos comem galinha ao molho pardo, em **O Mistério do Coelho Pensante** o adulto é aquele que só consegue comer cenouras em vez de criar novas respostas aos enigmas. No entanto, no espaço desta literatura infanto-juvenil — assim como o professor precisa da mão da menina Sofia no conto “**Os Desastres de Sofia**” —, aqui a narradora adulta precisa da mão da criança, ou melhor, precisa colocar em ação seu próprio olhar infantil, transpor-se para o universo da criança a fim de dialogar, a fim de se *transfigurar* e re-criar com ela... Clarice, portanto, subverte os papéis adulto/criança e aponta para uma nova concepção da vida adulta, da vida infantil, e da própria criação artística, feita de mãos dadas com aquele que lê sua obra. Ambos, autor-narrador e leitor, são transformados pela experiência da leitura.

Tendo como objeto de análise a obra de Lygia Bojunga, Ramalho (2006) observa que a mesma possibilita o resgate de uma experiência a partir da recuperação do olhar infantil. A autora propõe pensarmos a própria literatura como criadora de processos de formação do leitor, e afirma que na obra em questão: “*Firma-se o pacto da transparência — a autora não mais se ausenta do processo, muitas vezes ela claramente se aponta como a narradora, e o leitor não se ‘esconde’ fora da obra: vem morar nela, junto com a autora*” (RAMALHO, 2006: 14)

O mesmo podemos dizer da obra de Clarice, mais especificamente a infanto-juvenil. Também em **A Vida Íntima de Laura** (1974) é como se a escritora lançasse sobre as coisas seu próprio olhar infantil, incorporando por vezes a forma de uma criança falar. “*Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar*”, diz a narradora.

A Vida Íntima de Laura conta a história de Laura, uma galinha “*bastante burra*” que “*tem o pescoço mais feio que já vi*”. No entanto, apesar da burrice e da feiúra da galinha, a narradora, de mãos dadas com os leitores, incita-os a enxergar o que vai por detrás da superfície das coisas, o que está para além das aparências. “*Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro?*”. A história carrega um forte conteúdo crítico a respeito dos papéis sociais do homem e da mulher na sociedade capitalista.

O caráter de diálogo, a repetição, a oralidade, o humor, são alguns dos traços dessa escrita, em que prevalece o aspecto de uma conversa íntima. As narrativas de Clarice para crianças abarcam as ambigüidades e incorporam o humor, sempre valendo-se de uma linguagem que contradiz a si própria. Em **A Vida Íntima de Laura** a narradora observa: “*Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura no escuro do quintal*”. O mundo não é dividido entre pessoas boas e más, burras ou inteligentes. O painel pintado é muito mais complexo e sutil, como a vida. O amor do homem por um animal não o impede de ter vontade de comê-lo. “*É engraçado gostar de galinha viva mas também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona*”. Outra ambigüidade: é a sabedoria da galinha “*meio burrinha*” que a faz escapar da morte.

*(...) Então ela meteu o bico na lama, se lambuzou toda e despenteou. Veja que ela não era tão burra assim: ela sabia que os outros só a reconheciam mesmo porque ela era a mais limpa e a mais penteada do galinheiro. Quando a cozinheira apareceu Laura ficou com medo (...) A cozinheira pegou uma galinha chamada Zeferina, meio arruivada e meio marrom, que era muito parecida com Laura.
(VIL)*

Dos temas usualmente não abordados em livros infantis, a morte é uma constante nessa escrita. Encarada com muita naturalidade, uma vez que também faz parte da vida. “*Existe um modo de comer galinha que se chama ‘galinha ao molho pardo’. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue*”; “*(a galinha é tão burra que não sabe que só se morre uma vez, ela pensa que todos os dias a gente morre uma vez)*”.

O estranhamento da própria narradora diante das coisas do mundo é parecido com o estranhamento do habitante de Júpiter que aparece para proteger Laura da morte *ao molho pardo*. Ao final desta narrativa, Clarice possibilita mais uma vez que a criança veja como absurda a própria realidade mundana: “*Xext perguntou a Laura como eram os humanos por dentro. – Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só*”. Aqui, a aparição de um extra-terrestre que assegura a vida de Laura garante o tom fantástico no desfecho da história. “*Laura é bem vivinha*”, afirma a narradora.

O desenlace em nada lembra os clássicos “ *finais felizes*” de histórias para crianças. Trata-se de uma narrativa que não priva a criança do contato com a “*estranheza*” muitas vezes rude de um mundo no qual as galinhas são mortas por seres humanos “*esquisitões*” que as comem “*ao molho pardo*”. No entanto, parece dizer Clarice, apesar da esquisitice do mundo adulto, ele vale à pena. Sua escrita também convida o leitor a constituir ele mesmo suas histórias, pensar sobre o que foi dito. “*Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte*”. A narradora não despreza, muito pelo contrário, valoriza o saber e a experiência de vida do seu leitor-criança.

Considero que a principal característica desta narrativa é fazer os leitores se questionarem sobre o absurdo da existência. Para o leitor, a escritora torna a mesmice da vida cotidiana mais absurda (e nesse sentido mais “*fantástica*”) do que a aterrissagem de um ser de Júpiter na Terra. Como o olhar de Clarice desnaturaliza e desconstrói o que é considerado ‘*óbvio*’, a vinda de um extra-terrestre ao final da história desloca nosso ponto de vista para que possamos, nós mesmos, passar a enxergar na vida humana a estranheza.

Tal qual a Miss Algrave de **A Via Crucis do Corpo**, que “*carrega a morte*” no nome (*grave*, túmulo, em inglês), também a galinha Laura é visitada por um ser de outro planeta, que de certa forma “*a salva*” de sua condição de servir de alimento aos outros. Mas quem virá salvar a nós, humanos, de nossa condição? Existe salvação? O elemento inusitado ao final do conto — a aparição do extra-

terrestre Xext — parece nos dizer que só a ficção, a fantasia e a arte podem nos “salvar”, modificar a realidade. Essas são algumas das reflexões que permanecem após a leitura, uma leitura que não finda, portanto, no ponto final da autora.

3.3 O devir-criança no leitor

*“Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos”*⁴

*Diálogo com uma criança*⁵

Adulto: Galinha voa?

Isabel, cinco anos: Voa, mas não adora.

A criança coloca o afeto, os próprios desejos acima de tudo. A galinha até poderia voar, se ela quisesse, mas não voa alto, e “de fato”, porque *não adora*. No mundo infantil, tudo é possível, não existe nenhum condicionamento ou limitação. A criança não vê no ser da galinha a sua impossibilidade de voar, mas, ao contrário, as suas possibilidades. Indo na contramão de uma visão pragmática — que, diga-se de passagem, se enraíza a cada dia mais na sociedade — a criança vive sempre muito próxima do seu afeto. Esta foi também a busca de Clarice em sua literatura: escrever próxima do afeto, do corpo, da sensação. Neste ponto do trabalho, procuro refletir sobre o modo como esta forma de escrever repercute também no leitor.

Para refletir sobre a peculiaridade da forma de Clarice narrar suas histórias e dialogar com o leitor, fui buscar inspiração no mundo da filosofia, precisamente em **O Mundo de Sofia**. Encontrei, na maneira de ser do filósofo e da criança, a melhor caracterização.

⁴ LISPECTOR, Clarice. “Máquina Escrevendo” in: *A Descoberta do Mundo* p. 347

⁵ Do “arquivo” pessoal.

Ao que tudo indica, ao longo da nossa infância nós perdemos a capacidade de nos admirarmos com as coisas do mundo (...) E precisamente neste ponto é que os filósofos constituem uma louvável exceção. Um filósofo nunca é capaz de se habituar completamente com este mundo. Para ele ou para ela o mundo continua a ter algo de incompreensível, algo até de enigmático, de secreto. Os filósofos e as crianças têm, portanto, uma importante característica comum. Podemos dizer que um filósofo permanece a sua vida toda tão receptivo e sensível às coisas quanto um bebê. (GAARDER, 1998: 30)

Mergulhada em uma perspectiva metalingüística, a Clarice-narradora questiona continuamente a vida e a própria narrativa, a essência do ato de escrever. Neste sentido, se situa entre a criança e o filósofo, trabalhando ao lado do espanto e da admiração diante da surpresa do mundo, da própria linguagem — o que torna também seu olhar, como vimos, próximo ao do poeta.

Ao refletir sobre o narrador das obras infantis clariceanas, em **Depoimento à autora**, Marisa Lajolo aponta a perplexidade como sua maior marca.

Acho que Clarice — para adultos ou para crianças — está sempre questionando o lugar o narrador, o lugar do sujeito da linguagem. “A Hora da Estrela” é talvez a obra na qual, para mim, esta posição melhor se explicita. Assim, o questionamento do lugar do narrador na obra infantil de Clarice trabalha menos para questionar a assimetria adulto/criança do que para manifestar uma (dolorosa e inevitável) assimetria entre todos os seres. (LAJOLO, 2006)

Ao manifestar uma “*assimetria entre todos os seres*”, cabe observarmos que paradoxalmente esta escrita acaba por conferir à criança a mesma condição, solitária e singular, do adulto. Assim, a escrita faz cair por terra toda uma mitificação dos universos adulto e infantil, uma vez que ambos se tangenciam no estado de constante perplexidade, questionamento e descoberta.

Em “**Dados Para uma História da Leitura e da Escrita**” Eliana Yunes encara a leitura enquanto um gesto, um ato dotado de potencial transformador que precede a escrita da palavra.

Assim é que os marginalizados da alfabetização se sentem não-leitores quando, em verdade, sua potencialidade de leitura é exercida (ou não) de acordo com o imaginário instituído em que se sentem inseridos. De outro modo: resgatar a capacidade leitora dos indivíduos significa restituir-lhes a capacidade de pensar e de se expressar cada vez mais adequadamente em sua relação social. (YUNES, 2002: 54)

Penso que a literatura de Clarice Lispector atua exatamente neste sentido: o do resgate da capacidade leitora dos indivíduos — todos que lêem e/ou ouvem Clarice sentem-se com a percepção de mundo mais “aguçada”, uma vez que a escritora lança pontos de interrogação sobre todas as coisas, indo ao encontro de uma compreensão mais próxima de um outro registro.

Na contracapa de seu livro infanto-juvenil **A Vida Íntima de Laura** está escrito: “*Aprender a observar é quase contar uma história. É uma aventura emocionante que todos nós deveríamos experimentar. Você já tentou?*”. Em sua escrita para crianças, bem como na obra para adultos, Clarice estende a mão ao leitor para que ele passe a observar o mundo com os olhos de um estrangeiro, ou melhor, de alguém que acabou de pisar no planeta Terra — Um filósofo? Um poeta? Uma criança? Um ser de Júpiter? Justamente por este caráter de constante perplexidade assumido no narrar das histórias, a escritora alcança o objetivo de reconduzir à leitura todo o poder de escrita singular, efetuada por cada um de nós, leitores.

Ao questionar qual a maior inovação das narrativas de Clarice, Novello (1987) acaba por concluir que uma de suas grandes marcas seria a peculiaridade da relação travada com o leitor. Clarice escreve *de mãos dadas* com ele. Citando a participação ativa do leitor em obras como a de Machado de Assis e Graciliano Ramos, o autor ressalta:

enquanto nesses autores a participação do leitor em compor a obra se apresenta mais restrita, o sem-número de perguntas ao leitor, as imagens de trabalhoso desvendamento, a crescente libertação ampliada de texto para texto, a crítica muitas vezes dura à própria produção artística, a superposição autor-narrador-personagem-leitor, isto é, todas as artimanhas que compõem o jogo de escritura de Clarice levam o leitor a uma participação bem mais subjetiva na elaboração permanente de uma obra. (NOVELLO, 1987: 76)

Segundo Novello, em Clarice o narrador precisa da mão do leitor.

Por essas razões, o narrador (...) não pode caminhar sozinho, precisando muito de “nós”, pois ele/ela não podem, não agüentam ser somente “um”: é o que acontece de modo mais direto com a personagem-narradora G.H, que necessita da mão do leitor para que consiga contar o que lhe aconteceu. Em A Hora da Estrela, o

narrador apela para um coletivo, o pronome “vós”, coletivo porque cada leitor, cada um deve reconhecer, nesta narrativa, a história de si mesmo, porque todos nós somos um. (NOVELLO: 77)

Também Manzo (1997) destaca como traço marcante, sobretudo da literatura infanto-juvenil de Lispector, a incorporação da figura do leitor como parte fundamental da narrativa.

Talvez seja este justamente o traço marcante de toda a literatura infantil produzida por Clarice Lispector: a incorporação da figura do leitor como parte fundamental de sua narrativa. Em suas histórias infantis, Clarice frequentemente solicita seus leitores-mirins a adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas. E embora a trama de seus livros feitos para crianças seja invariavelmente escassa, esse despojamento é compensado pela vivacidade de uma voz que se faz tão íntima, que torna-se impossível para o leitor ficar indiferente a seus apelos. (MANZO, 1997: 117)

Novello cita **A Hora da Estrela** como exemplo desta solicitação que o autor faz à participação do leitor. De acordo com ele, a história de Macabéa não pode ser feita somente pelo narrador-escritor, ela precisa também de uma outra dor, a dor que o leitor sentirá ao *deixar-se “ser”, como o autor, como Macabéa*. Lembramos que também em **Água Viva** fica clara a aproximação entre leitura e processo de subjetivação, entre ler e ser: *“O que estou te escrevendo não é para se ler — é para se ser.” (AV, p. 38)*

Proponho agora caminharmos com o psicanalista Joel Birman, que em **“Leitura Crítica: Questões sobre Recepção”** desenvolve uma rica reflexão sobre essa relação entre *ler e ser*. O autor enfatiza o potencial da leitura no que concerne ao deslocamento, à desarticulação e rearticulação da subjetividade do leitor.

A leitura é mais uma forma de aprimoramento da sensibilidade do que de educação, justamente porque o que está em causa não é apenas o entendimento, mas principalmente a subjetividade do leitor. Após a leitura de um texto que ressoa, o leitor não é mais o mesmo, já que algo de fundamental a respeito do seu ser e do seu desejo foi revelado e provocado. (BIRMAN, 1996: 104)

Aqui está presente a concepção da leitura como componente essencial do próprio processo de produção de subjetividade. Neste contexto, a literatura passa a ser vista como um poderoso espaço de reflexão e de re-criação do próprio leitor, e não apenas produto artístico de um autor.

Nesse sentido, observo que a literatura de Clarice Lispector, especialmente, se derrama aos olhos do leitor como um vigoroso espaço de reflexão e de reinvenção de subjetividades *singulares*. As constantes perguntas lançadas ao leitor; as imagens que muitas vezes falam ao sensorial, aos afetos, bem como as repetições abrem fendas no *continuum* da narrativa e possibilitam a recriação por parte de quem lê.

Ao pensar a relação do sujeito com o texto, Birman (1996) observa:

o leitor é desconcertado pela leitura, que o desarruma nos seus sistemas de referência. Um certo livro não passa em branco para um leitor determinado justamente quando uma experiência desconcertante desta ordem se realiza (...) Algo da ordem da provocação aconteceu, pois o desejo do leitor é colocado em movimento diante de um fragmento de texto. Com isso ele se descobre, pela experiência da leitura, como um sujeito desejante, de forma que ela lhe possibilita uma intuição e até mesmo um conhecimento de si mesmo antes inexistentes. (BIRMAN, 1996: 104)

O que está em pauta durante a leitura, afirma Birman, são processos diversificados de subjetivação. Tomando por base a reflexão sobre o tema em Barthes e Compagnon, o psicanalista afirma que durante a leitura estão em curso duas operações fundamentais: reconhecimento e compreensão.

Enquanto no reconhecimento o leitor é surpreendido e desarticulado pelo impacto da leitura, na compreensão ele se reordena pela elaboração do sentido impactante. (...) Com o impacto surpreendente, o leitor interrompe bruscamente a leitura e entra em suspensão, sendo conduzido para uma posição de fantasiar e de refletir sobre o que aconteceu, para poder retomar a leitura em seguida. Nessa retomada, a continuidade temporal se restabelece e o eu do leitor se recompõe novamente. Enfim, se restabelece um retorno do leitor sobre si mesmo, que é o correlato do seu retorno para a seqüência narrativa do texto. (BIRMAN, 1996: 105)

Na obra infanto-juvenil **Quase de Verdade** (1978), por exemplo, Clarice convoca o leitor a refletir pela introdução do elemento surpresa, proporcionando sua desarticulação, seu afastamento do já conhecido: “Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha”. “Quem será ele?”, reverbera na imaginação de quem lê o texto. Indagação que logo em seguida será saciada: “Sabe quem eu sou?”

Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice". E ainda: "(...) *Desculpe, mas ainda não conto agora qual foi o fim. Aguarde.*"

Para Birman, na experiência do leitor é portanto o texto que funciona no lugar do analista "*pois é o texto como fragmento que desconcerta seus sistemas de referência e revela os caminhos de seu desejo.*" (BIRMAN, 1996: 106). Nesta perspectiva, o sentido é produzido ativamente pelo leitor, que assume a condição de dialogante com o texto.

Assim sendo, Birman ressalta a dimensão transgressiva da literatura — "*pois o leitor é levado a produzir com o texto um sentido até então inexistente, que rompe com as codificações instituídas*" (BIRMAN, 1996: 105). Desta forma, a leitura se transforma num *comentário*, pois o leitor acaba por apropriar-se do texto ao seu modo e no seu estilo. Durante o ato da leitura, passividade e atividade do leitor se alternariam. "*A função crítica da leitura é o correlato de um receptor que seja poroso, num momento originário, às seduções oferecidas pelo texto, para que possa apropriar-se disso, num momento posterior, como um intérprete.*" (BIRMAN, 1996: 107).

O psicanalista destaca que o leitor não lê apenas com sua razão e com seu entendimento — o que seria uma concepção iluminista de leitura — mas empreende a leitura com seu corpo erógeno, permeado pelo desejo.

O trabalho da razão e do entendimento é o ponto de chegada de um longo percurso, que se inicia nas entranhas do leitor que não se dá conta inteiramente dos complexos processos receptivos que estão em jogo na experiência da leitura. (BIRMAN, 1996: 108).

De acordo com o autor, a voz e o registro da escuta seriam os canais sensoriais privilegiados para a produção e a circulação do sentido.

Isso porque mediante esses percursos sensoriais não apenas a escritura se encorpa e se corporiza, como também o texto ressoa como timbre e harmonia no corpo do leitor. (BIRMAN, 1996: 109)

Aqui, é possível lembrar a oralidade que permeia a voz da Clarice narradora de suas histórias infanto-juvenis. Talvez ciente da força que o narrar em voz alta representa para a criança, a escritora aconselha, no prefácio de **O Mistério do Coelho Pensante**, que os pais contem a história para os filhos, enriquecendo as entrelinhas.

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

Cabe ressaltar que a leitura oral da história também permite uma interação entre o adulto e a criança na construção, em conjunto, da narrativa. Deste modo, a leitura se torna um intenso processo de subjetivação e de troca para ambos, adultos e crianças.

Birman (1996) conclui observando que, frente à rede intrincada de sentidos que atravessam o texto, o leitor forja outros, novos, sendo capaz de produzir fissuras e enunciar algo sobre o mundo, dizendo-se assim de uma outra maneira. Para isso, afirma o autor, o investimento e a força que comandam o leitor é o desejo.

O envolvimento do corpo e do desejo do leitor na leitura é tematizado ao final do conto **“Felicidade Clandestina”**. Como vimos, neste conto — que tem como um de seus temas a paixão da protagonista pela literatura — uma vez de posse do livro **Reinações de Narizinho**, seu “objeto de desejo”, a personagem passa propositalmente a adiar o momento de satisfação da leitura, a fim de prolongar o gosto que é *poder ter* alguma coisa. No adiamento do momento da leitura é como se a história mesma, de autoria daquela leitora, estivesse ainda por se escrever. *“Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.”* (FC, p. 12). No processo de leitura entra em ação, portanto, o desejo, o corpo do leitor. A menina flerta com o livro, sente sua textura, sonha com o que encontrará por detrás de sua capa, tece expectativas... Tal qual uma mulher faz com seu amante.

Também para Novello (1987) a escrita de Clarice mobiliza, sobretudo, o *corpo do leitor*. “O leitor, possuído que está pelo poder de criação que a narrativa exige a cada linha, a cada palavra, o leitor colocará em ação o seu próprio corpo.” (NOVELLO, 1987: 76)

O autor vai buscar em **A Criação Literária**, de Cyro dos Anjos, a seguinte concepção:

(...) as artes não passarão de ‘efeitos dos movimentos do corpo humano’ e que o imaginário não está na imagem — isto é, no conhecimento que se tem do objeto — e sim na emoção, isto é, numa enérgica e confusa reação de todo o corpo, repentinamente alarmado. (NOVELLO, 1987: 75)

Nesta perspectiva, nós “inventamos não pelo pensamento, meditando ou contemplando, mas pela agitação do corpo humano, que se põe em movimento a qualquer toque. O pensamento não inventa; o corpo, ou melhor, a ação é que inventa.” (NOVELLO, 1987: 75)

Trata-se de uma concepção completamente distinta de leitura — de um momento de contemplação passiva ela passa a ser vista como gesto que mobiliza o corpo do leitor, que produz ativamente seus próprios sentidos. Afirmar que é a ação que inventa — e não o pensamento — é re-situar a concepção cartesiana de subjetividade e dar mais relevo a tudo o que se passa nos afetos, nos sentidos, no corpo do sujeito durante o processo de leitura. Durante a leitura, portanto, tudo aquilo que nos constitui enquanto sujeitos é posto em ação para que se produza algo novo, o que vale dizer que isso não ocorre apenas no registro racional.

Esta relação entre *ler e ser*, entre leitura e experiência dos instantes, torna-se mais evidente em **Água Viva** e, no que concerne à escrita para jovens e crianças, em **Quase de Verdade**. Neste livro infanto-juvenil a escritora parece materializar em sua linguagem o *estar sendo* que tanto apreciava observar nas crianças e na existência de seu cão, Ulisses.

Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e as meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva

chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante (QV)

Tal como em **Água Viva**, a história que o cão Ulisses late a fim de que Clarice a escreva está sempre em processo; também a história vai *sendo*, segue num fluxo, muitas vezes interrompido pelo fluxo da voz do narrador. “*A essa altura, você deve estar reclamando e perguntando: cadê a história? Paciência, a história vai historijar.*” (QV)

O tempo todo, a escritora nos lembra que a história é latida para Clarice pelo cão, Ulisses:

Eu fico latindo para Clarice e ela — que entende o significado de meus latidos — escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa”; Ainda: “(...) No que ela disse, pôs cansada um ovo. (Au, au, au. Estou latindo com muita raiva e Clarice está até assustada). (QV).

O leitor a todo tempo é alertado para o fato da história ser escrita no *agora*, a cada instante em que o passarinho canta, a cada instante em que Ulisses late o que farejou em certo quintal:

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

Nesta história, a onomatopéia e a anáfora povoam o nome dos próprios personagens. Oniria — cujo nome nos remete ao mundo dos sonhos, onírico, e também ao ovo — é uma senhora em cujo quintal vivem o galo Ovídio, a galinha Odisséia e a figueira que nunca dera figos.

O recurso a uma linguagem próxima do sensorial se materializa na profusão de onomatopéias. “*Cada ovo que caía, fazia no chão o seguinte barulho: pló-quititi, pló-quititi, pló-quititi*”; “*Quer dizer, nada acontecia. Tudo igual... O Sol*

cantando. De pura tagarelice as galinhas cacarejavam. Mas a calma não durou muito. E a culpa foi da figueira que não se sabe porque nunca dera figos.

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

O som do canto do pássaro faz com que o leitor não esqueça do envolvimento de seu próprio corpo na leitura, dos sons, cheiros e cores que habitam cada palavra, cada entrelinha. E também não esqueça que se trata de uma história narrada, inventada pelo cão — tal como o canto do pássaro, uma história *quase de verdade*. Deste modo, o “*pirilim-pim-pim*” desloca o leitor no fluxo da história, provocando o estranhamento da “realidade” narrada e o questionamento da verdade/mentira daquilo que lê.

Assim, a escritora questiona — até mesmo no nome da capa do livro **Quase de Verdade** — o estatuto de verdade e mentira, realidade e invenção, normalidade e mágica. “*Fora disso, sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro: Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc*”; E ainda: “*Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu.*” (QV)

Nestas páginas que abalam as fronteiras entre realidade e invenção, impossível não identificarmos as pegadas de Lobato. Clarice não esconde o gosto por ter ingressado no mundo das histórias pelas mãos deste autor e, tal qual Lobato, incorpora em suas narrativas para crianças o mágico e a fantasia na esfera do cotidiano, criando um espaço no qual, à semelhança do “Sítio”, tudo é possível. A autora segue na esteira lobatiana quando joga com o duplo sentido das palavras, dos nomes dos personagens e, ainda, com as intratextualidades⁶.

⁶ São muitos os exemplos de intratextualidade na escrita clariceana. A miquinha Lisette, por exemplo, figura no infanto-juvenil *A Mulher que Matou os Peixes* e também no conto “*Macacos*”, de *Felicidade Clandestina*. Já no conto “*Uma História de tanto Amor*” está presente a galinha que também vive no infanto-juvenil *A Vida Intima de Laura*. Isso porque a escritora fazia muitas vezes migrar seus temas e fragmentos de escritos de um lugar para o outro, fossem eles crônicas de jornal, trechos de romances, contos ou livros para crianças.

Em **O Dorso do Tigre: Ensaios**, Benedito Nunes reflete sobre o contínuo deslocamento do leitor da obra de Clarice de seu lugar habitual, graças ao “halo” de estranhamento produzido por esta linguagem que encontra na repetição uma poderosa função.

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado. Tal efeito é semelhante àquele halo de estranheza que se pode obter repetindo vezes sem conta uma palavra banal qualquer. (NUNES, 1969: 138)

Nas palavras da escritora:

A repetição de frases simples tira a superficialidade, põe a coisa na coisa e não a coisa na palavra. A diferença entre ‘pombo na relva’, seguida da modificação acrescentadora de ‘grandes pombos na curta relva amarelada’ (Viva!) Eu sei pegar o ar (...) (Depoimento da escritora em BORELLI, 1981: 83)

Também Novello (1987) observa o papel desempenhado pelo silêncio — “origem e fim” da linguagem da escritora — pela repetição e pelos sofismas. Ao permitir uma abertura maior de reflexão para o leitor, o autor afirma que esses recursos tornam a escrita de Clarice um verdadeiro exercício de *escavação*. Trata-se de uma linguagem que não admite repousar no superficial das palavras, uma linguagem que busca o avesso do que é dito, que busca o aspecto multifacetado dos significados. Novello observa:

(...) essa escavação sempre no mesmo lugar e sobre as mesmas coisas abrirá, sem dúvida, não apenas uma fenda mas inúmeras fendas (...) E, nessa perfuração latejante, a reflexividade exigida pela linguagem atinge seu contorno, alcançando leitor e autor, mesmo que a obra não encontre nas palavras os significados de que precisa. (NOVELLO, 1987: 71)

Após esta leitura de Clarice, é possível apontar que ao expor suas “vísceras” aos olhos do leitor, questionando as fronteiras verdade/realidade e ficção, abrindo fissuras na narrativa, transformando-a em desabafo, em digressão, tal qual uma criança — a criança faz isso: começa a contar uma história, emenda em outra e depois em outra... — ao lançar mão de sofismas, de repetições, com a palavra servindo para *escavar*, com a escrita revelando a todo tempo a insuficiência da

linguagem, com a escrita como fotografia muda, que lança indagações, que se faz cúmplice do silêncio..., a partir de tudo isso é possível concluir que a narrativa de Clarice permite uma participação intensa do leitor na construção de seus próprios sentidos/significados.

Nesta perspectiva, observo que Clarice proporciona a emergência de um *devoir-criança* mesmo nos mais jovens leitores, aqueles que, como a personagem Ofélia de “**A Legião Estrangeira**”, talvez sejam crianças apenas em idade.

Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados — a mordaça nos olhos, o terror da escuridão é total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. (...) (SV, 17)

Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. (SV, 13)

Conclusão: Ponto Final?

É quase hora de aportar desta “viagem” que foi para mim o percurso ao lado de Clarice. De mãos dadas com ela, reescrevi também a minha *história*, fui *lembrando-(des)construindo*⁷, tentando seguir no rastro de uma pergunta: *O que representa a infância na escrita de Clarice Lispector?* Começamos com esta indagação, e aqui se faz necessário retornar a ela.

Ao prosseguirmos neste olhar para trás, que é também um olhar para frente⁸, já que estamos, com Clarice, no tempo dos *agoras* — “*Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo*” (SV, 35) — deixemos claro: não buscamos o vislumbre de um ponto final. Acreditamos que a escrita clariceana se faz bela justamente por abrir caminhos, sem jamais fechá-los. Procuremos agora apenas um ponto de repouso, que descortine novas possibilidades, novas paisagens.

Três janelas estão abertas. Ao longo desta “viagem”, procuramos apontar de que forma a infância atravessa, como uma flecha, a busca pela linguagem; o percurso dos personagens; o diálogo da escritora com os leitores. Deixemo-las abertas, então. Tentaremos, olhando através delas, nos deter no que ficou de mais

⁷ Pensamos, aqui, com Nolasco (2001) que encara o processo de escrever/ler como lembrar: “(...) a leitura, assim como a memória, é sempre desconstrutora. O leitor lê o que ele não sabe: o que acrescenta de si para si. Partindo do texto ficcional, o leitor vai, paulatinamente, lembrando-construindo.” (NOLASCO, 2001: 71) E ainda: “(.) O leitor, enquanto sujeito de carne e osso, acaba não só por fundar a memória do texto, mas também e ao mesmo tempo traz sua ‘memória’ de sujeito-leitor para se dizer com a memória do texto, uma vez que a leitura possibilita o espaço fundador. Essas duas memórias seriam, por isso, indissociáveis e fundadoras do próprio texto ficcional. Através da memória (in)voluntária do sujeito-leitor, um fragmento que está sendo lido relembra um outro fragmento (ou livro) do passado (outra leitura). O processo de ler reclama por uma releitura e, assim, ao leitor é permitido construir uma leitura que não é só do texto presente, mas também do texto passado. Ter-se-ia, desse modo, uma leitura construída com base na memória do leitor.” (p. 66)

⁸ “O futuro é um passado que ainda não se realizou.” (SV, 53)

marcante nesta “mirada”, a fim de encontrar, quem sabe ainda, algum rastro, um fio que as articule e possa nos levar um pouco além.

Partindo pela infância com Joana, de **Perto do Coração Selvagem**, notamos que sua “*longa gestação*”⁹ estende-se e multiplica-se pelo conjunto da obra da escritora como um rio caudaloso irrigando, pulsando no selvagem coração dos personagens, desta escrita:

Antes era o mar puro. E apenas restava do passado, correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos, sombria, fresca sob as árvores, as folhas mortas e castanhas forrando as margens. Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. (PCS, 211)

A idéia inicial era nos aventurarmos pelo universo infanto-juvenil da autora, mas logo se fez perceber que a infância em Clarice é mar turbulento que não se contém nas margens da escrita para jovens e crianças, ou nos contos de **Felicidade Clandestina**, ou ainda nos romances que nos falam de Joana, Virgínia, Daniel. Vimos que a infância segue correndo por todas as obras, como promessa de eternidade, liberdade, intensidade, *fusão*. Assim chegamos nestas que serão as “interrogações finais”. No borbulhar desta escrita, a indagação pouco a pouco se transforma, se avoluma: De qual infância nos fala Clarice?

Será daquela mesma de Fernando Sabino? No dizer do autor de **O Encontro Marcado**:

Tenho certa aversão a coisas sérias, porque, no fundo, sou uma criança, no bom e mau sentido. O que eu gosto mesmo é de brincar. Como romancista, eu me realizo quando consigo preservar uma inocência essencial, buscando uma espécie de espírito puro de criança. (SABINO in: Literatura Comentada, 1981: 6).

De certa forma, no ato criador, pode-se dizer que os escritores de maneira geral irmanam-se das crianças. Freud¹⁰ já apontava que a fantasia cumpre para o

⁹ “(...) pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!” (PCS, 223)

¹⁰ Em “*Escritores Criativos e Devaneio*” (1908) Freud observa que se por um lado o escritor tem em comum com aquele que devaneia o fato de criar um mundo de fantasia no qual

artista o mesmo papel que o brincar assume para os pequenos. Nesta leitura, seria possível dizer que Clarice segue brincando em sua arte, como Joana, como Virgínia, recriando as palavras, a linguagem, o mundo inteiro...

Em **A Louca da Casa** também a jornalista madrilenha Rosa Montero reflete sobre a aproximação do artista com as crianças:

(...) creio que na verdade essa imaginação desenfreada nos torna mais parecidos com as crianças que com os lunáticos. Acho que todos os seres humanos entram na existência sem saber distinguir direito entre o real e o que é sonhado; de fato, a vida infantil é em boa parte imaginária. O processo de socialização, o que chamamos de educar, ou amadurecer, ou crescer, consiste precisamente em podar as florescências fantasiosas, fechar as portas do delírio, amputar nossa capacidade de sonhar acordados (...) Pois bem, o romancista tem o privilégio de continuar sendo criança (...) Suponho que somos (...) ou deveríamos ser, como aquele menino do conto de Andersen que, quando o pomposo desfile real passa, é capaz de gritar que o monarca está nu. (MONTEIRO, 2004: 14)

Interessante notar, no próprio percurso de sua obra, que Clarice gradativamente se aproxima deste estado de ser da infância ao erguer mundos onde não há distinção entre realidade e invenção; realidade e sonho; verdade e mentira. Em **Um Sopro de Vida** a escritora joga ludicamente com o que parece ter se sedimentado, enquanto descoberta, sobretudo em suas últimas obras¹¹:

pode satisfazer seus desejos inconscientes, por outro lado distingue-se deste por encontrar, na criação artística, um caminho de volta à realidade. Sob esse aspecto, segundo Freud, a obra do escritor assemelha-se mais ao brincar das crianças, que assim moldam o mundo aos seus desejos. “*Eu não sou uma sonhadora. Só devaneio para alcançar a realidade*”, afirma o Autor (também Clarice Lispector) em *Um Sopro de Vida*. Interessante notar que Clarice faz uso dos conceitos da psicanálise em algumas passagens da obra citada, na qual encena o diálogo entre o Autor e sua personagem, Ângela: “*Ângela. — De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade (...).*” (SV, 53). E ainda: “*Autor. — É o meu interior que fala e às vezes sem nexos para a consciência.*” (SV, 28); “*Autor. — A consciência só me serve para eu saber que vivo às apalpadelas e na ilogicidade (apenas aparente) do sonho*” (SV, 77).

¹¹ Refiro-me, aqui, ao infanto-juvenil *Quase de Verdade*, além de *Água Viva*, *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida* — obras nas quais a escritora joga com essa diluição de fronteiras. “*Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade?*” (QV); “*Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos (...). Eis que de repente vejo que não sei nada. O gume de minha faca está ficando*

“Autor. — *Tudo se passa num sonho de acordado: a vida real é um sonho. Eu não preciso me ‘entender’. Que vagamente eu me sinta, já me basta.*” (SV, 72).

Mas se, como vimos, ao dar asas ao sonho, os escritores de modo geral aproximam-se das crianças em seu fazer literário, a questão ainda não foi de todo explorada: De qual infância nos fala Clarice? E, nesta fala, qual a marca de sua especificidade?

Será da mesma infância de Manoel de Barros, em sua busca por dar carne e vida às palavras? “*Até hoje minha velhice é infantil*”, afirma o poeta em entrevista ao jornal **O Globo**. “*A infância me carregou até aqui. De certa maneira, forcei para que minhas palavras fossem impregnadas das primeiras percepções que tive do mundo. (...) a tal infância ainda me provoca.*” (BARROS, 2006).

Nas palavras de Barros, observamos o mesmo encantamento de Clarice pelas coisas miúdas, pelo inefável, pelas imagens que andam atrás do nome.

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.*

Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS in: O Livro das Ignorâncias).

Também neste poeta notamos que o gosto pela liberdade de olhar do avesso e sentir as palavras com o corpo é associado à infância.

*O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso
Talvez corrompê-los até a quimera.*

cego?” (AV, 68-9); “*Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela — e é claro que a história é verdadeira embora inventada — que cada um a reconheça em si mesmo.*” (HE, 12).

*Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém.
(...)
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a
língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina.
(BARROS in: O Guardador de Águas).*

Se o dizer poético se faz próximo do dizer da escritora, se Clarice, tal como Barros, procura impregnar as palavras de vida, das “*primeiras percepções*”, ainda não parece ser desta infância, ou não *somente* desta infância que ela nos fala. Caminhando na borda da linguagem, espreitando seus silêncios, a escritora também nos diz de uma experiência do antes da fala, de seu limiar. Sua escrita dialoga também com o que jaz neste prefixo *in* da palavra in-fância¹². No artigo “**Infância e Pensamento**”, Gagnebin (2005) realiza uma leitura da infância enquanto signo desse vazio sobre o qual repousa nossa humanidade:

(...) O que significa para o pensamento humano essa ausência originária e universal de linguagem, de palavras, de razão, esse antes do logos que não é nem silêncio inefável, nem mutismo consciente, mas desnudamento e miséria no limiar da existência da fala? (...) Nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. (GAGNEBIN, 2005: 180).

Podemos dizer que é este “bordado de vazios” que constitui a escrita clariceana. As palavras da escritora acolhem esta *ausência originária*, elas nos falam a partir desta ausência, sem nunca encobri-la. Talvez por querer tocar neste vazio, Clarice não inventa novas palavras, mas desgasta, perfura as já existentes. “*Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido.*” (AV, 29).

¹² Retornamos, aqui, à etimologia da palavra infância: Do latim *fari*, falar, dizer e do seu participio presente, *fans*. A criança, o in-fans é aquele que não fala.

Ao procurar tocar tão incisivamente na in-fância, sua escrita não busca nela uma imagem de plenitude que nos coloque em conformidade com a “atualidade feliz” de nossa vida adulta. Ao contrário, recria a in-fância para lembrar/falar dessa condição de incompletude e desamparo da qual todos fazemos parte¹³. Na obra desta escritora, vemos encenado o drama de só existirmos enquanto seres de linguagem e, no entanto, não estarmos em conformidade com esta linguagem, que tanto deixa de (nos) dizer. *“Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim.”* (SV, 16)

A infância, portanto, em Clarice, parece dizer muito mais sobre aquilo que nos escapa, sobre um estado de inconformidade. Nesta escrita, as palavras não bastam. No entanto, a escritora *vive delas* — esta ambigüidade, este descompasso entre o ser e o dizer, entre o silêncio e a palavra, constituem a marca de sua linguagem:

Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. (LE, p. 252)

Como não lhe é possível *escrever por intermédio de viver*, Clarice *vive por intermédio de escrever*. E procura alcançar sua “atualidade” no correr da escrita:

Autor. — Na hora do acontecimento não aproveito nada. E depois vem uma ilógica saudade. Mas é que o tempo presente, como a luz de uma estrela, só depois é que me atingirá em anos-luz. Na hora não chego a perceber do que se trata. Parece-me que só sou sensível e alerta na recordação. Quase que vivo, pois, no passado por não reconhecer a espécie de riqueza do momento atual. (SV, 143)

¹³ Como vimos, esta é uma marca também da narradora-adulta das histórias infanto-juvenis, que ao apontar a condição solitária de todos nós, acaba por aproximar crianças e adultos. *“Vou fazer um pedido para vocês: todas as vezes que vocês se sentirem solitários, isto é, sozinhos, procurem uma pessoa para conversar. Escolham uma pessoa grande que seja muito boa para crianças e que entenda que às vezes um menino ou uma menina estão sofrendo.”* (MMP)

Em Clarice a busca pela linguagem é também e tão pungentemente a busca por algo de si mesma, também a busca pela in-fância. A escritora faz das palavras ‘objetos’ de questionamento, de seu próprio questionamento, e na escrita torna explícito o fato de seus personagens, e dela mesma, a autora, serem em certo sentido *instrumentos* de sua linguagem, e não o contrário:

A incapacidade infantil de entender direito certas palavras, ou de manusear direito certos objetos também recorda que, fundamentalmente, nem os objetos nem as palavras estão aí somente à disposição para nos obedecer, mas que nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisas que nossos instrumentos dóceis.
(GAGNEBIN, 2005: 180)

No universo clariceano, como no universo infantil, todas as coisas *falam* por demais e sua escrita permanece atenta a esses “sussurros” que, na vida adulta, muitos deixam de ouvir. “*Autor. — Vejo tudo, ouço tudo, sinto tudo.*” (SV, 63)

Olhando através das janelas que deixamos abertas, partindo do ponto em que Joana (PCS) se despede almejando *viver maior do que na infância*¹⁴, notamos que, pouco a pouco, a infância deixa de ser tema, busca, imagem perseguida, para se tornar um local a partir do qual falam personagens/narradores/autores — e por que não? — Clarice nas últimas obras¹⁵.

¹⁴ “(...) porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas (...)” (PCS, 224)

¹⁵ Podemos aqui relembrar, num vislumbre, o percurso de seus personagens. Joana (PCS) e Virgínia (L) seguem buscando algo da infância perdida; Martim (ME) indaga-se como *participar da infância* mas fracassa no retorno de sua viagem ao “antes da fala”, deixando o “*papel em branco*”, mas em GH algo de novo começa a se processar. Ao perder a “*terceira perna*”, a narradora afirma ter conquistado por breves minutos algo da *liberdade aterradora da infância*, tal liberdade se materializa em uma linguagem nova, onde prevalece a quebra da lógica, a profusão de novos sentidos/significados. Em LP é como se a escritora nos falasse, através de Lóri, desta que é também sua (des)aprendizagem: viver de dentro do núcleo da vida, e não apenas olhar de fora, procurar, buscar entender. É, sobretudo, em *Água Viva* e *Um Sopro de Vida* que vemos se avolumar esta busca pelo *atrás do pensamento*. Em SV, tal busca se encarna na personagem Ângela: “*Autor. — As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita.*” (SV, 37)

Ângela — Aos poucos, à medida que deixei de me procurar fiquei distraída e sem intenção alguma. (...) Quando eu me olho de fora para dentro eu sou uma casca de árvore e não a árvore. Eu não sentia prazer. Depois que eu recuperei meu contato comigo é que me fecundei e o resultado foi o nascimento alvoroçado de um prazer todo diferente do que chama prazer. (SV, 49)

E o caminho ao encontro da in-fância cada vez mais se confunde com a busca por uma linguagem próxima ao sensorial, que jorre de um *atrás do pensamento*.

Nesta reflexão sobre a infância em Clarice, antes de deixarmos que o misterioso e indevassável rio continue a seguir seu curso, penso ser interessante nos determos em **Um Sopro de Vida**, escrito em concomitância com **A Hora da Estrela**. Nesta obra o “Autor” (também Clarice), reconhecendo em si a possibilidade de um *tornar-se*, encena na escrita a própria ambigüidade e batiza sua criatura (sua outra face, também de Clarice) com o nome “Ângela Pralini”. “Autor. — Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo.” (SV, 73). O livro fala de um Autor que deseja “quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas” (SV, 19) e por isso começa a “dar forma” à personagem Ângela, também escritora. Ângela, no entanto, o sobrepuja, confunde-se com ele, as falas de ambos passam a se tornar indiscerníveis: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem” (SV, 121)

O que ressaltamos aqui é o fato de Ângela (O Autor, Clarice) *ser* nesta obra o *atrás do pensamento*, um modo de olhar. Ângela é a *desordem* alcançada por GH e Ofélia na *desarticulação*, é também a loucura à qual o *menino a bico-de-pena* renuncia para se tornar adulto¹⁶. Esta personagem é a (des)aprendizagem de Lóri e Ulisses, é o *agora*, a *comunhão com o mundo*¹⁷.

¹⁶ “(...) Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura.” (FC, 136); “Ângela. — Acho que loucura é perfeição. É como enxergar. Ver é a pura loucura do corpo.” (SV, 58)

¹⁷ “Autor. — Ângela (...) Ela não vive das lembranças. (...) Ela coexiste com o tempo.” (SV, 52); “Ângela. — Estou em plena comunhão com o mundo.” (SV, 52).

Ângela é Clarice rodando em torno de si, dos personagens de si, em sua literatura, procurando alçar novos vôos:

Ângela. — Quando pequena eu rodava, rodava e rodava em torno de mim mesma até ficar tonta e cair. Cair não era bom mas a tonteira era deliciosa. Ficar tonta era o meu vício. Adulta eu rodo mas quando fico tonta aproveito de seus poucos instantes para voar (SV, 57)

É também a busca por uma linguagem impregnada de vida — de bichos, de coisas, de in-fância¹⁸:

Ângela. — Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacobela, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (SV, 61).

É, ainda, a criança que a escritora busca fazer falar em toda sua obra. “*Ângela. — (...) Atirei o pau no gato-to-to mas o gato-to... Meu Deus, como sou infeliz. Adeus, Dia, já anoitece. **Sou criança de domingo**” (SV, 51 - grifo nosso).*

Entre o silêncio e a palavra, a razão e a intuição, sobretudo nestas duas últimas obras (SV; HE) Clarice brinca, sente, reflete criticamente sobre a criação artística e suas próprias ambigüidades. E continua a *se tornar criança* através de Ângela (SV), e de Macabéa (HE). “*Autor. — (...) através de tua inocência estou aprendendo a não saber.*” (SV, 79).

Cada vez mais entregue ao não saber/entender, é como se a escritora, no percurso de sua obra — tal qual o menino de “**Miopia Progressiva**” — assumisse o estado de *progressiva perplexidade*, passando a jogar ludicamente com ele, a *enxergar através de sua miopia*. “*Ademais, fico perturbada por enxergar mal no claro-escuro da criação*” (SV, 63), nos revela Ângela, para em seguida concluir na voz do Autor: “*A vida real é um sonho, só que de olhos abertos (que vêem*

¹⁸ Esta linguagem na qual o *ser* se cole ao *dizer* é também a busca do Autor: “*Autor. — Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de ‘estou sendo’.*” (SV, 75).

tudo distorcido).” (SV, 76); “*Não existe a realidade em si mesma. O que há é ver a verdade através do sonho.*” (SV, 83).

Em **Um Sopro de Vida** observamos ganhar contornos um importante personagem, que assume o papel principal em **A Hora da Estrela**¹⁹ e se faz imprescindível aqui, ao final desta viagem pela infância:

Ângela. — Acordei hoje com tal nostalgia de ser feliz. Eu nunca fui livre na minha vida inteira. Por dentro eu sempre me persegui. Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. (...) Vejo a liberdade como uma forma de beleza e essa beleza me falta. (SV, 58)

Uma vez que, em Clarice, infância e morte caminham juntas — “*A morte a ligaria à infância.*” (PCS, 212) — também aqui, ao final do percurso literário da escritora, ambas se fazem anunciar:

*Ângela. — Por que as pessoas quando falam não me olham? Olham sempre para outra pessoa. Eu me ressinto. Mas Deus **me olha bem na menina de meus olhos.** E eu o encaro de frente. (...) Acho que em breve vou ver Deus.* (SV, 57- grifo nosso)

*(...) se mexeu devagar e acomodou o corpo **em posição fetal.** (...) Então — ali deitada — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela **nascera para o abraço da morte*** (HE, 84- grifo nosso)

Nesta “*hora da estrela*”, invadida que estava, como Martim (ME), pelas *palavras dos outros*²⁰, Clarice busca, mais uma vez, se reinventar:

Autor. — Quero me reinaugurar. E para isso tenho que abdicar de toda minha obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo em que não haja resquícios de qualquer hábito, cacoetes ou habilidades. (...) Para isso eu me exponho a um novo tipo de ficção, que eu nem sei ainda como manejar. O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim. Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagememente para soltar as minhas grandes asas. Até agora parece-me que não voei grande. (SV, 72)

¹⁹ “*A morte que é nesta história o meu personagem predileto.*” (HE, 84)

²⁰ “*Autor. — O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros. Preciso reencontrar minha dificuldade.*” (SV, 85)

A Hora da Estrela constitui talvez a tentativa de Clarice de alçar seu mais alto vôo. Cada vez menos *coberta* pelo “Autor”²¹, a escritora experimenta através da *menina-infante* Macabéa o ilimitado da morte e da in-fância.

*Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a **menina-infante**, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago. (HE, 83 – grifo nosso).*

Se os “*pobres de espírito*” aparecem na obra da escritora como “*indicação do caminho de regresso à infância perdida*” (PESSANHA, 1965), podemos dizer que, também com Macabéa, Clarice *torna-se criança, torna-se “de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo.”* (PCS, 212).

A partir de todas as novas perguntas que foram surgindo, observo que a infância, em Clarice, é imagem recorrente por ser muito mais que simples tema, motivo, mas, sim, mola propulsora de sua linguagem. De sua viagem ao antes da fala, a escritora retorna questionando o lugar do leitor, possibilitando que a leitura se processe em outro registro, questionando também o lugar do autor, do personagem, da própria arte enquanto construção.

Materializando na escrita o movimento de ser e não ser *persona*, nos revela as outras faces também das palavras, rompe dicotomias ao enxergar na morte a vida, na perplexidade uma força, no delírio da loucura uma forma de visão, no silêncio, um sussurro.

Impossível passar imune a esta escrita que nos faz sentir a dor de seus personagens em *carne viva*²², que desarruma sistemas de referência, que *desarticula*, faz olhar de outra forma. Ao encontrar na infância — *essa grande orelha à escuta*²³ — um poder de reinvenção, Clarice resgata esta imagem do

²¹ Em *A Hora da Estrela*, logo abaixo de “*Dedicatória do Autor*” podemos ler: (*Na verdade, Clarice Lispector*).

²² “*Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não agüento e faço-os chorar à toa.*” (SV, 17)

²³ “*Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta.*” (PCS, 19)

passado, onde habitualmente repousa sobre os estigmas “paraíso perdido” ou “reino da melancolia”, para recolocá-la no *agora*, na possibilidade de recriação de cada *instante já*.

Autor. — Ângela é ainda um casulo fechado, como se eu ainda não tivesse nascido, enquanto eu não abrir em metamorfose, Ângela será minha. Quando eu tiver forças de ficar sozinho e mudo — então soltarei para sempre a borboleta do casulo. E mesmo que só viva um dia, essa borboleta, já me serve: que esvoe suas cores brilhantes sobre o brilho verde das plantas num jardim de manhã de verão. (SV, 44)

Nesta escrita que é vida, a infância nos diz também sobre a arte e seu poder de romper com o tempo, fazendo-se eterna.

Autor. — Estou cheio de recordações e tudo o que já é passado tem um toque de melancolia dolorida. Que faço de tantas lembranças — senão enfim morrer (SV, 150)

Ângela. — Mas é capaz de eu nunca morrer. É capaz de eu ser eterna e tu também, meu amor. Serei eterna depois de minha morte? (SV, 151)