

## CLANDESTINA FELICIDADE: INFÂNCIA E RENASCIMENTO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

*Ermelinda Maria Araújo Ferreira*

Professora Doutora da Universidade Federal de Pernambuco  
ermelindaferreir@uol.com.br

### **Introdução**

Dona de um estilo peculiar e inconfundível, onde a banalidade do cotidiano funde-se a luminosos *insights* sobre a vida que rivalizam muitas das discussões contidas nos compêndios filosóficos e esotéricos, Clarice Lispector descreve, habitualmente, a futilidade do dia-a-dia de personagens femininas presas ao espaço do lar e ao roteiro de suas atividades domésticas – cuidar do marido e dos filhos, fazer a feira, preparar o almoço, limpar a casa, brincar com os bichos de estimação e matar baratas. O tom intimista dessas narrativas trai a predileção da autora pela escrita autobiográfica, mesmo quando as referências pessoais vêm disfarçadas pela invenção e pela criação ficcional.

Um de seus livros mais marcantes nesse aspecto, que poderia ser considerado uma espécie de diário íntimo de sua infância e adolescência, ou um livro de memórias, apresenta-se como uma coletânea de contos: *Felicidade Clandestina*, de 1971. Das vinte e cinco narrativas reunidas neste livro, quatro delas, escritas em primeira pessoa, fornecem dados que coincidem com passagens da vida da própria Clarice em sua infância na cidade de Recife: “Felicidade clandestina”, “Restos do carnaval”, “Cem anos de perdão” e “Os desastres de Sofia”. Outras quatro histórias de cunho aparentemente pessoal são narradas por uma Clarice adulta, que interage com crianças provavelmente inspiradas em seus próprios filhos: “Menino a bico de pena”, “Come, meu filho”, “Uma esperança” e “Macacos”. Sem um cunho explicitamente autobiográfico, há ainda quatro narrativas cujos protagonistas são crianças

que a autora descreve ou sobre as quais comenta: “Miopia progressiva”, “Tentação”, “Uma história de tanto amor” e “A legião estrangeira”. Os demais contos focalizam uma mulher adulta, casais em vários estágios da vida, adolescentes e uma velhinha. O nosso estudo original abordou apenas os doze contos mencionados, onde a percepção da infância é mais explícita, agrupando-os, para fins da análise, em três tópicos: “A menina Clarice”, “Os meninos de Clarice” e “Crianças”. Os livros que a autora destinou ao público infantil – *A vida íntima de Laura*, *A mulher que matou os peixes*, *O mistério do coelho pensante* e *Quase de verdade* –, foram discutidos num quarto tópico, intitulado “Animais”. O presente ensaio inclui apenas os dois primeiros tópicos da pesquisa.

### **A menina Clarice: a erotização da infância**

Você sabe que só lembrando de uma vez, com toda a violência, é que a gente termina o que a infância sofrida nos deu?

Clarice Lispector

Analisados conjuntamente, uma característica sobressai nos contos que tematizam Clarice Lispector quando menina: o erotismo. São quatro histórias de amor, ou de quase-amor, ou do amor como inevitável destino, vivenciadas em ansiosa expectativa por uma menina que mal pode esperar crescer, e que não se sente à vontade no corpo provisório de sua “interminável infância”, de sua “infância impossível”. “Nasci para amar os outros – diria ela –, para escrever e para criar meus filhos. O ‘amar os outros’ é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca”.

Escritas em primeira pessoa, as narrativas resgatam, de uma perspectiva memorialista da mulher adulta, a arguta ingenuidade de seus pensamentos e sentimentos aos oito e nove anos de idade, quando moradora da cidade do Recife, por cujas ruas perambula, aos saltos, enchendo-as da memória da sua passagem. Esse material, buscado a uma época tenra de sua história pessoal, é utilizado para as reflexões da autora sobre a vida, a atividade literária e o exercício de um feminismo místico que se torna a marca de seu estilo.

Nascida em 10 de dezembro de 1920 em Tchetchnik, uma aldeia na Ucrânia que não aparece no mapa, Clarice chegou ao Brasil com dois meses de idade, para morar em Alagoas, e depois, em Pernambuco. Passou a infância em Recife, mudando-se com a família para o Rio de Janeiro em 1934. Em Recife, morou num pequeno sobrado na Praça Maciel Pinheiro e fez o curso primário no grupo

escolar João Barbalho. Aos sete anos aprendeu a ler e descobriu que os livros eram escritos por autores, fato espantoso para ela. Queria ser autora também e passou a escrever histórias ingênuas, que enviava para o *Diário da Tarde*. Havia prêmios para as melhores, mas Clarice nunca ganhou nada, talvez porque seus textos já focalizassem menos o enredo do que a reflexão. Aos nove anos escreveu uma peça de três atos, que não revelou a ninguém e por muito tempo guardou numa estante: “Era uma história de amor”, confessaria mais tarde. E lia muito. Também aos nove anos, perdeu a mãe. No mesmo ano, terminou o curso primário e entrou para o Ginásio Pernambucano. Foi aí que tomou consciência “de que estudava”.

Através da erotização de sua infância, Clarice fala de si mesma como de uma criança precoce, ansiosa por crescer e tomar posse de sua vida e dos segredos do mundo dos adultos. O erotismo também aparece nesses contos como um mecanismo compensatório das dificuldades enfrentadas pela família de imigrantes russos – o pai Pedro, a mãe Marian e as três filhas, Tânia, Elisa e Clarice –, para sobreviver no novo país, resgatando a alegria que o termo “erótico” evoca, como impulso de vida, fecundidade e criação – elementos que a guiarão sempre –, em oposição a *thanatos*, o impulso da morte, da esterilidade e da destruição.

### *Felicidade Clandestina*

O título do livro – *Felicidade Clandestina* –, é sugestivo porque colhido de um relato, contido neste volume, que homenageia o pai da literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato, de maneira entusiástica: através da paixão de uma menina (que se supõe ser a própria Clarice), pelo primeiro volume da série d’O Sítio do Picapau Amarelo: *As Reinações de Narizinho*. Provavelmente não foi casual a alusão a esta obra por Clarice, uma vez que ela centraliza a ação numa menina de sete anos, órfã – Lúcia, a “Narizinho” –, que é criada pela avó. A famosa Emília ainda aparece como boneca de pano, muda, que só ganhará voz e destaque ao longo do tempo. Os principais episódios de abertura da série dialogam com a temática clássica dos contos de fadas dirigidos sobretudo às meninas: a espera do príncipe encantado, que levará ao inevitável “final feliz” desse gênero de história: o casamento.

Os principais eventos do livro de Lobato, portanto, são dois casamentos “arranjados”: o de Narizinho com o “Príncipe Escamado”, rei do maravilhoso Reino das Águas Claras, situado no ribeirãozinho do sítio; e o de Emília com o porco do quintal, o célebre “Marquês de Rabicó”. A fina ironia de Lobato com relação aos temas ligados à mulher, a irreverência com que sugere às meninas atitudes de independência e liberdade, bem como o senso profundamente crítico com que relê os textos dedicados à infância, não devem, certamente, ter escapado à percepção de Clarice. Um dos príncipes “encantados” aparece “escamado”, o outro é emporcalhado e indigno sequer da alcunha de “marquês”.

Após o casamento, as meninas abandonam os “maridos” e seguem suas vidas. Emília cogita um “divórcio” ao longo da série, numa época em que o divórcio era proibido no Brasil, razão pela qual os livros de Lobato chegaram a ser queimados e proibidos nos colégios católicos para moças. A busca da verdade para além da convenção é uma constante na narrativa infantil de Lobato, e a marca de sua originalidade e pioneirismo na reformulação do gênero e na redefinição da imagem da criança na sociedade moderna, até então “esculpida” pelos textos moralistas, perpassados pelas noções de culpa e de castigo.

O enredo de Clarice é muito simples. Uma menina deseja ler o livro de Lobato, sensualmente descrito como “um livro grosso, meu Deus, para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”. O livro pertence a uma colega, cujo pai é dono de uma livraria. Essa garota tiraniza a amiguinha longamente, criando uma expectativa nunca satisfeita de empréstimo, e estabelecendo uma relação cruel de dependência que só terminará quando sua mãe descobrir o fato e entregar o livro à menina desesperada, que todos os dias “batia à sua porta, exausta, ao vento das ruas de Recife”. Desde o início, porém, o relato ressalta as características físicas das meninas, valorizando o estereótipo da “bonitinha, esguia, altinha, loura e de cabelos livres”, que provocava a inveja da “gorda, baixa, sardenta e de cabelos crespos”, que se vingava impondo à outra o suplício da esperança. A rivalidade que se estabelece entre ambas aproxima-se, assim, de uma disputa pelo ser amado, objeto do amor real de uma, e da simples posse interesseira de outra, que culmina com a revelação da alegoria, quando da descrição da “felicidade clandestina” da criança que obtém o objeto amado: “Não era mais uma menina com um livro: *era uma mulher com o seu amante*”.

A descrição do amor para Clarice Lispector ultrapassa o convencional. O amor em sua obra é quase sempre visto como um instrumento de elevação espiritual, uma gestação iniciática, um ritual de passagem de um estágio de compreensão para outro mais sutil e delicado. Não é algo que se dirige a outro, ou que exige do outro alguma coisa. É algo que o outro provoca, mas que se desenvolve e é vivenciado em si. Suas personagens experimentam as aflições e as delícias do amor em muitos estágios da vida e sob formas diversas: o amor pode acontecer, com ou sem carga erótica, entre seres da mesma espécie, de qualquer idade; entre seres de espécies diferentes; e mesmo entre uma pessoa e um objeto, como no caso deste conto. Por ser um livro, objeto muito específico, o amor neste conto reifica a importância da atividade literária como objeto de amor para a autora, no sentido mais profundo da palavra – como razão de viver, atividade missionária, renição feliz, doação, às vezes até mesmo maldição. Por haver identificado o livro, o amor ultrapassa a referência ao objeto e atinge o seu conteúdo, o seu criador. Quando Clarice Lispector, tornada criança, abraça apaixonadamente o livro de Monteiro Lobato, é como se expressasse o gesto desejado para todas as demais crianças: o

de se tornarem, como ela, leitoras daquelas idéias; às quais, em suma, ela abraça com indisfarçável emoção. A felicidade de encontrar um interlocutor para os seus sentimentos mais profundos torna-se um amor clandestino, que se comunica num clandestino intercâmbio de palavras, e acaba se confessando, secretamente, nas entrelinhas de sua história.

### *Restos do Carnaval*

Em “Restos do Carnaval” o procedimento narrativo é o mesmo: a escritora adulta rememora um episódio da sua infância passada nas ruas e praças de Recife, que encontravam “sua razão de ser” no Carnaval. O episódio tem uma carga emocional muito forte, porque expressa o conflito vivido pela menina pequena, cercada pela alegria da festa alheia, a festa de rua, a festa de todos, a festa em si mesma, e o peso de um drama familiar, nota destoante de uma tragédia íntima, ameaçadora e terrível para qualquer criança: a doença da mãe, que piora nesta data, e que depois viria a falecer. O contraste é gritante, e aparece até no título: “restos”. Restos de um carnaval que, por qualquer motivo, a escritora relembra como “as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete”, e que vem a se tornar alegoria de outras situações semelhantes na vida, quando a própria vida em festa parece rir, cruelmente, do seu luto pessoal.

A história, porém, não ocorre numa quarta-feira. O carnaval está apenas começando, e a menina – cujas dificuldades financeiras são sempre enfatizadas, pelo aprendizado da privação e da conformação a que a obriga desde cedo –, acaba de ganhar uma fantasia de *Rosa*, dos restos da fantasia de uma amiguinha. Toda a dor que a autora adulta revela pela consciência do contraste irônico da situação, para ela imperdoável (“Muitas coisas que me aconteceram tão piores que esta, eu já perdoei. No entanto esta não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso”), inexistente na atitude da criança descrita. Completamente alheia, ou alheando-se inconscientemente do seu drama pessoal, a menina não pensa na mãe a sofrer. Não pensa na morte que se aproxima, e a agitação da família em torno da mãe doente é ignorada em função da fantasia. A fantasia real, a roupa de papel crepom cor-de-rosa, que pretendia imitar as pétalas de uma flor; e a fantasia abstrata, a realização de um sonho: “pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma”, que revela o desejo de fuga daquela situação angustiante demais para ser apreendida pela criança, e talvez da própria vida real, sentida em seu limite e estreiteza.

O clímax do conto acontece em meio à agitação da menina que, preparada para a festa, é enviada depressa à farmácia para comprar remédio para a mãe, que sofre uma súbita piora. Ela vai, correndo, mas acompanhada de muda revolta e indignação pela coincidência da tragédia que se atravessa no caminho da sua alegria, sentimentos que perduram para além da infância, sobrevivendo no espírito

da mulher adulta que relembra o fato. Nenhuma palavra de simpatia, preocupação ou dor é proferida com relação à mãe, nem mesmo pela adulta que a rememora. Clarice menciona apenas a lembrança de algum remorso da menina pela sua “fome de êxtase”, que ameaçava voltar em meio à festa da qual se sentia impedida de participar. De maneira algo egoísta, o que dói é a quebra da magia da criança, que começava a se acreditar uma *Rosa*, satisfazendo seu “sonho intenso de ser uma moça”. O que dói é a súbita deserotização da menina, que finalmente teria realizado o seu sonho de transformação em mulher, com a inesperada roupa que completaria a pintura forte nos lábios, o ruço nas faces e os cabelos frisados pela irmã, a seu pedido, nos outros Carnavais. O que dói, e o que a faz lembrar este episódio, é o desencanto vivido: “não era mais uma *Rosa*, era um palhaço pensativo de lábios encarnados”.

O “final feliz” surge como um anti-clímax, aí colocado para impedir, talvez, que a condenação da mãe doente pela criança frustrada em seus desejos apareça como o único desfecho cruel dessa história. Daí a menção ao menino de doze anos, que cobre de confete os cabelos “já lisos” da menina, fazendo-a sentir-se, por um instante neste dia horrível, uma “mulherzinha” de oito anos: uma *Rosa*.

### *Cem anos de perdão*

Quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim.

Clarice Lispector

Neste breve conto, também passado nas ruas de Recife, Clarice Lispector aborda novamente o tema da rosa, que lhe é tão caro. *Rosa* é um anagrama de *Eros*, o deus do amor, e essa flor tem sido consagrada às Deusas do Amor desde a Antigüidade. Também é curioso observar que o termo *sub rosa*, para os ocultistas, significa “algo feito em segredo”. A expressão “sob o signo da rosa” tem um sentido bastante específico para os iniciados nas doutrinas esotéricas. Para eles, o segredo é a *Rosa* – a rosa vermelha da outra Maria, não a mãe, mas a esposa; a Maria que representa *Eros*, o aspecto nupcial apaixonado do feminino que foi negado pela Igreja Católica. Os rosa-cruzes, cuja sociedade secreta proliferou durante o século XVII, mas que provavelmente se originou muito tempo antes, usavam o símbolo da cruz com a rosa no centro, cujo real significado só era conhecido por um pequeno grupo. Essa não era a cruz ortodoxa de Pedro e Jesus, que foi repudiada pelos hereges como um impiedoso instrumento de tortura. A sua cruz era o X vermelho da iluminação verdadeira, símbolo de *lux* ou “luz”. E *lux* está contido em “luxúria”, um dos pecados capitais condenados pela Igreja. Para os hereges dos primeiros tempos do catolicismo, a negação e a repressão do feminino haviam deformado a

sociedade, privando-a de sua alegria e independência. Desde então, o trabalho de muitos artistas e intelectuais *iniciados* voltou-se para o uso de uma simbologia oculta, na tentativa de devolver a Mulher, o feminino esquecido, à consciência da sociedade.

A história de Clarice situa a menina, mais uma vez, num ambiente de contraste entre um mundo de sonho, ao qual pertencem os outros, e um mundo de privações, que é o seu. Se em “Felicidade clandestina” ela fala da dificuldade de comprar livros e em “Restos de carnaval” da dificuldade de ter uma fantasia – o que, afinal, é quase a mesma coisa –, em “Cem anos de perdão” ela fala de outra fantasia, tornada talvez realidade, e cuja satisfação da conquista se assemelha a uma visita aos bairros ricos da cidade, diferentes do seu, onde em vez de sobrados simples como aquele em que mora há imponentes palacetes cercados de pomares e jardins, que despertam a sua admiração e cobiça.

O relato memorialístico lembra a menina Clarice, com uma amiguinha, olhando “com a cara imprensada nas grades”, estrangeiras e ávidas, o mundo de beleza e fartura que lhes é vedado, do qual se sentem exiladas e no qual são, efetivamente, proibidas de entrar. O enredo se desenvolve em torno dos cálculos da menina para roubar uma rosa de um jardim. O objeto do roubo é tão pequeno para a importância que lhe dá a autora, que chega a produzir uma suspeita no leitor. Ao contrário dos demais contos, nos quais ela implora a outros a satisfação de seus desejos, ou cede à frustração dos mesmos, neste conto ela não espera nem se conforma, ao contrário, tece os seus ardis e vai em busca daquilo que deseja, sem se importar com as conseqüências. É como se toda aquela exuberância e alegria alheias pudessem ser experimentadas por vias sorrateiras, ilegais, mas tão legítimas quanto quaisquer outras.

Uma carga simbólica fortemente erótica envolve todo o relato desta mulher, cujo nome, *Lispector* – literalmente “flor-de-lis no peito” –, evoca o lírio, outra flor mística que na tradição bíblica é símbolo da eleição do ser amado, como aparece no *Cântico dos Cânticos*, e na tradição heráldica representa a flor de glória, fonte de fecundidade. A brancura do lírio, símbolo de pureza, inocência e virgindade, contrapõe-se ao vermelho da rosa, que na iconografia cristã é a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico através do amor. Curiosamente, Clarice cria uma alcunha para si que ultrapassa a “marca” de pureza atávica impressa em seu sobrenome: *Rosa*.

O conto é permeado por símbolos: há a alusão ao jardim ou pomar, que evoca o Paraíso bíblico; há a interdição às *crianças* – ou aos não-iniciados –, da experiência das delícias e dores do conhecimento; há os diversos motivos ocultistas que ligam à paixão física à Paixão mística, como a rosa e seus espinhos. O erotismo não se expressa explicitamente, portanto, mas na escolha dos objetos roubados:

*rosas e pitangas*; no motivo elementar e ausente do roubo: roubava simplesmente para *possuir* as rosas, para *comer* as pitangas; mas, sobretudo, nas descrições ardentes e sensuais da flor e do fruto, cuja adjetivação generosa não deixa dúvidas quanto ao papel alegórico desses elementos na narrativa: “A flor soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava e seu coração quase parecia vermelho”. Vermelho como as pitangas, que “escondidas na folhagem era preciso buscar às apalpadelas cegas, até sentir o úmido da frutinha”. O colher das pitangas, que muitas vezes, na sua “pressa”, deixava-lhe os dedos “como ensangüentados” – imagem que também é utilizada na descrição da colheita da rosa: “Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos” –, chega a sugerir sucessivos defloramentos, dedução que a autora reforça no último parágrafo, quando diz que “as pitangas pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens”.

Não deixa de ser estranho a autora atribuir à menina o papel de defloradora de virgens. Mas não há como negar que a descrição das rosas e das pitangas são sugestivas evocações do órgão sexual feminino. A evidência da proibição e a presença marcante de uma culpa que deveria, mas não é sentida, são contrapostas à excitação do roubo e à detalhada descrição do processo, feito a duas: “a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava”. A satisfação do resultado contribui para a perpetuação da brincadeira: “Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas”.

Uma confissão íntima, velada, de algum jogo sexual infantil, arrancado alegoricamente à memória culpada (por não sentir culpa), da mulher adulta? Um texto ocultista, que esconde na aparente simplicidade do tema uma mensagem vedada aos não-iniciados? Uma alusão metalingüística à natureza do exercício do seu *mestrado* literário? “Não me arrependo” –, diz ela, afinal. “Ladrão de rosas e de pitangas tem cem anos de perdão”.

### *Os Desastres de Sofia*

Eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada.  
Clarice Lispector

Fechando a série da nossa seleção de quatro narrativas autobiográficas, este longo conto também alude, como o primeiro, a um livro infantil: *Os Desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, grande sucesso na França e no Brasil até meados do século XX. Também neste caso a alusão não parece ser gratuita. Muitos elementos neste livro são de importância fulcral para a autora. O nome da menina,

por exemplo, que significa “sabedoria”, entra em choque com a sua atuação dita “desastrosa” no mundo, narrada sob a forma de episódios onde a efabulação conduz a uma inevitável “moral da história”, de cunho fortemente religioso e repressor. Expressa por um adulto – em geral a mãe, que ocupa o lugar da educadora –, esses ensinamentos direcionam-se sempre ao julgamento e à condenação dos atos da criança, desfiando os itens de uma cartilha de normas sobre a formação de uma “menina exemplar”. *As meninas exemplares* é, aliás, o título do segundo volume da “edificante” série desta autora, um gênero que durante décadas foi considerado de eleição para a leitura do público infantil. Neste livro, reforça-se o contraste do comportamento de duas irmãs “perfeitas”, Camila e Madalena, e da “pobre Sofia”, agora órfã de mãe – como a menina Clarice –, que após um breve período de castigos e sofrimentos atroztes com a madrasta, passa a viver com uma nova família, a fim de continuar o seu aprendizado para a vida.

Numa pedagogia que se pretende moderna e menos repressora, a Condessa sublima a agressão física, descrevendo técnicas variadas de tortura psicológica para refrear os impulsos indesejados das crianças. Os livros deixam clara a noção de *treinamento*: a literatura infantil deveria ser um aliado importante na árdua tarefa da família e da escola de criar o adulto ideal, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos. Assim, o leitor da obra da Condessa de Ségur poderá acompanhar a transformação da alegre e irreverente Sofia, uma menina interessante e curiosa, cheia de vida e de idéias, numa pálida versão de si mesma, irreconhecível na criaturinha tímida e oprimida, silenciosa e submissa que aparece, em papel exemplarmente secundário, no terceiro volume da série, *As Férias*.

No livro resgatado por Clarice, portanto, a pequena Sofia tem inacreditáveis três anos de idade para a severidade do exercício de doutrinação ao qual é submetida, e que deve ter atingido a jovem leitora Clarice de perto, pois menciona questões que lhe são pessoalmente caras. Como a vaidade da menina, por exemplo. Num dos episódios que começa, como os demais, definindo o “pecado” de Sofia que se vai procurar corrigir – “*Sofia era vaidosinha*. Gostava de estar sempre bem arrumada e de que a achassem bonita. No entanto, *ela não era bonita*” –, a Condessa narra a admiração de Sofia pelos cabelos cacheados. Como vimos, esse também era um tópico importantíssimo para a menina Clarice, cujos cabelos irremediavelmente lisos causavam-lhe tristeza. Como diz, no conto *Os desastres de Sofia*: “Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim – sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os”.

No livro da Condessa, a condenação de Sofia por haver molhado os cabelos na chuva para encrespá-los vem sob a forma de um castigo humilhante. A mãe a expõe, deliberadamente, ao riso e às pilhérias dos outros, obrigando-a a comparecer ao jantar toda suja e molhada. O resultado é sempre definido numa frase de arremate, onde a Condessa resume o sucesso do seu método educacional: “Desde esse dia Sofia nunca mais se expôs à chuva para encrespar o cabelo”. Em outros episódios: “Nunca mais procurou fazer nada para ficar com sobranceiras bonitas”; “Nunca mais foi aonde não devia ir”; “Nunca mais disse o que não devia dizer”; “Nunca mais fez o que não devia fazer”. Assistimos, assim, à paulatina destruição da auto-estima da criança, à amputação do seu intelecto, ao cerceamento da sua criatividade e ao encaminhamento de sua história para um fim previsível e insípido, onde a “sabedoria” impressa no nome da menina é associada à mera habilidade de repetir as regras ditadas, obedecendo-as para corresponder às expectativas dos adultos.

Em seu estudo *Literatura Infantil – Teoria, Análise, Didática*, Nelly Novaes Coelho discute a radical mudança dos valores tradicionais da sociedade, ocorrida no século XX, e determina quais os principais aspectos temáticos e formais que diferenciam as literaturas destinadas ao público infanto-juvenil de ontem e de hoje. No quadro abaixo transcrito, ela oferece um resumo das características dos dois paradigmas de representação da criança vigentes nas obras para e/ou sobre a infância, que podem ser úteis para analisarmos os seus princípios nas autoras aqui consideradas:

#### **Paradigma tradicional**

- Espírito individualista
- Obediência absoluta à autoridade
- Sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, acima do ser
- Moral dogmática
- Sociedade sexófoba
- Reverência pelo passado
- Concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana
- Racionalismo
- Racismo
- A criança: adulto em miniatura

#### **Novo paradigma**

- Espírito solidário
- Questionamento da autoridade
- Sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser
- Moral da responsabilidade ética
- Sociedade sexófila
- Redescoberta e reinvenção do passado
- Concepção de vida fundada na visão cósmica, existencial e mutante da condição humana
- Intuicionismo fenomenológico
- Anti-racismo
- A criança: ser em formação<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nelly Novaes Coelho. *Literatura Infantil – Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna, 2000. p. 19. Sobre o mesmo assunto, ver o capítulo “A literatura infantil: um objeto novo”, da mesma autora, no livro *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

Essa dicotomia de valores aparece de maneira evidente quando contrastamos a Sofia da Condessa e a “Sofia” de Clarice. Sofia também *era curiosa* – explica a Condessa num outro episódio, intitulado “Os peixinhos”, no qual, sem querer, e imitando a cozinheira, a menina salga e pica os peixinhos do aquário, sem perceber que os estava matando. Esse episódio terá sido de tal maneira marcante para Clarice que ela o retoma numa narrativa expressamente dirigida às crianças, intitulada *A mulher que matou os peixes*. A relação das crianças com os animais é muito importante para a autora, sobretudo com os bichos de estimação, e são diversas as vezes em que menciona os efeitos desastrosos não da violência, mas do amor humano sobre os seres indefesos. O que, de certa forma, funciona como metáfora do tratamento dado pelos adultos às crianças indefesas. Salgamos e cortamos os “peixinhos do aquário”, cheios de boas e nobres intenções, sem perceber que os estamos matando. Esmagamos os “pintinhos” nas mãos, por apertá-los demais, cheios de tanto encantamento e afeição, sem perceber que os estamos sufocando. E assim por diante.

Essa é, portanto, a temática do conto “Os desastres de Sofia”, que focaliza o ambiente escolar; ao contrário da Condessa, que se centra no ambiente familiar, talvez porque as meninas, à época em que foi escrito o livro, não freqüentassem as escolas. A menina Clarice é mais velha que Sofia, tem nove anos. Como Sofia, ela também trava uma disputa com um adulto, não a mulher e mãe, mas um homem e professor. E como Sofia, também sai derrotada, mas por razões diferentes. Enquanto a Condessa derrota a criança com o seu modelo de adulto perfeito e ideal, Clarice mostra como o seu esboço de criança imperfeita e rebelde acaba triunfando sobre o adulto falho e incompetente que ela tenta corrigir, para que ele a *ensine* a contento. Sua vitória é experimentada, portanto, como uma derrota: descobrindo-se mais forte do que o adulto, a criança sente-se desamparada e aterrorizada num mundo sem regras e sem certezas.

A ação pedagógica da Condessa obedece a esmagadoras verticalidade e unilateralidade: do alto, a mãe rotula a criança e escreve o roteiro correto para a sua vida. Nada aprende com Sofia, porque nada tem a aprender. Já a ação pedagógica de Clarice opera na horizontal e nos dois sentidos: tanto a criança como o adulto, nivelados num desconhecimento mútuo, aprendem com os choques do convívio e se surpreendem com a descoberta um do outro. A relação entre eles é descrita como uma relação de amor, com todos os percalços, asperezas e delicadezas a que essa relação obriga, o que não se percebe na fria e quase indiferente relação de Sofia com a mãe, sempre muito distante e inacessível.

A relação professor-aluno é um tema de predileção, e mesmo recorrente na obra de Clarice Lispector, desde o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. Neste conto, a relação da menina Clarice com o professor é intensa. Começa como um desafio de sua parte, que gera um aborrecimento da parte dele. As provocações da criança vão aumentando, e a irritação do homem vai ficando maior e

mais forte, como num jogo de sedução erótica sem envolvimento sexual. Como diz Clarice: “Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos”. A menina Clarice também tem a sua *sophia*: “sem saber que obedecia a velhas tradições, mas com uma *sabedoria* com que os ruins já nascem, eu estava sendo a prostituta e ele o santo”.

A crítica ao sistema educacional que diviniza um dos pólos do aprendizado e demoniza o outro é tão forte que a própria Clarice recua: “Não, talvez nem seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito”. Mas a dicotomia está estabelecida nesses termos. O “santo” professor e a menina “prostituta”, disposta a vender o seu amor por uma promessa de aceitação, ainda que precisando pagar por isso o alto preço já pago pela Sofia da Condessa: a perda de si mesma. Para ser amada, a menina Clarice – como todas as crianças em geral, “ávidas matérias de Deus” –, pujante de afeto em estado bruto, estava disposta a se entregar inteiramente, e nesta entrega se perder para sempre. Ela aguardava, com esperança e total confiança, entrar no mundo dos adultos, no qual pensava poder se libertar de suas angústias e medos infantis. Daí a revolta contra o professor, um homem cujas fraquezas eram por demais evidentes: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário”. Daí também a atração por ele, como se intuísse que precisava arrancar a sua máscara para revelar o desconhecido que ali se ocultava, a fim de que ele lhe revelasse a verdade que seria a derrota de sua própria ilusão.

Não há neste conto, como nos outros, referências explícitas às ruas do Recife, mas ao sobrado onde Clarice morou na Praça Maciel Pinheiro. Do colégio também não há referências, exceto algumas descrições da ampla e arborizada área do recreio, mas sabe-se que a autora estudou na escola pública João Barbalho e frequentou o Ginásio Pernambucano em Recife. A referência ao sobrado aparece como uma ruptura na evolução temporal da narrativa. A autora interrompe o relato e salta quatro anos à frente da história, mostrando a menina Clarice já aos treze anos, “toda composta e bonitinha como um cromo de Natal”, desmoronando “como uma boneca partida” ao receber a notícia da morte do professor. Após esse ligeiro *flash*, que mostra a importância do professor na vida da menina, e, conseqüentemente, a importância do aparentemente banal episódio que se vai narrar, o conto atinge o seu clímax, que também se relaciona, como em *Felicidade Clandestina*, com uma revelação de ordem literária. Essa revelação é feita através de um longo diálogo, tecido de maneira muito similar à técnica cinematográfica do *slow-motion* ou câmara lenta, no qual se assiste ao desmoronamento das máscaras dos personagens. Assim, uma inesperada criança aparece sob a máscara do professor e uma inesperada mestra aparece sob a máscara da criança.

A revelação do aprendizado é profunda. Descrita como um verdadeiro e desentranhado parto, com vísceras expostas e tudo, o homem se percebe, com imprevista alegria, como aprendiz e liberto, e a menina se descobre, com surpresa e pavor, como mestra e libertadora. Os papéis tradicionais da relação educador-educando se invertem, já não mais relacionados ao mero repasse/recepção de informações, que seriam esperados na relação convencional, e os indivíduos envolvidos mergulham numa radical descoberta de si mesmos.

Tudo se passa em torno de uma redação. O professor solicita à classe que reescreva “com suas próprias palavras” uma dessas histórias de cunho edificante, que ele acaba de ler em voz alta, na qual um homem, após buscar um tesouro em terras estrangeiras, consegue ficar rico no próprio quintal, através do seu trabalho. A moral da história, portanto, recaía na clássica conclusão de que o trabalho árduo era o único meio de se chegar a ter fortuna.

Para desafiar o professor, como de hábito, a menina escreve a sua composição invertendo deliberadamente o final da história: “Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometera por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. *Eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada.* Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão”.

De que maneira aquilo atingiu o professor infeliz, “monte de compacta tristeza”, que trabalhava por obrigação, com indisfarçável aborrecimento, e que ocultava um passado misterioso, não se pode saber. Mas certamente atingiu-o, a ponto de ele, que jamais se alegrava e jamais se dirigia a ela, falar-lhe com atenção e carinho, e esboçar o sorriso mais sacrificado que Clarice jamais terá visto na vida, tal é a maneira como o descreve: “E bem devagar vi o professor todo inteiro, vi que era muito grande e muito feio, e que ele era o homem da minha vida. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, era a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. (...) Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória *infantil* ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta – que estava sorrindo”.

O processo inverso acontece com a menina, que, afogueada pela corrida e sorridente pelo hábito, diante da transformação do professor, sente-se recuar e colar-se à parede, enquanto seu corpo inteiro

vai-se reduzindo, como o do gato da história de *Alice no país das maravilhas*, a um sorriso sem rosto. Acompanhamos lentamente o seu processo de desaparecimento enquanto criança: o riso despreocupado e confiante amarelando-se, artificial; uma gota de suor escorrendo lentamente pela testa e pelo nariz até dividi-lo ao meio, e, finalmente, o seu completo desaparecimento numa desusada, inusitada e madura seriedade.

A transformação atinge a ambos com inesperada violência. Enquanto a menina, num *insight* precoce, percebe a sua missão no mundo como escritora – “Mas se antes eu já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida – só naquele instante de mel e flores descobri de que modo eu curava: *quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim*” –, o professor se revela desamparadamente feliz “como um menino que dorme com os sapatos novos”. Um tremendo bem havia feito a composição de Clarice àquele homem, sem que ela desse por isso ou tencionasse fazê-lo. Era à revelia de si mesma que suas palavras atingiam os outros e os transformavam, e a consciência desse poder advindo de um estranho talento conduz a menina à terrível conclusão: “Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro”.

A revelação para ela é tão forte que terá crises de vômito em casa. O que o professor lhe ensinava, sem querer, era sério demais para ser apreendido com tranqüilidade pelos seus nove esperançosos anos. A partir daí passava a saber que não haveria segurança mais adiante, porque não havia uma verdade interdita, na posse da qual sairia confiante pelo mundo dos adultos – ilusão que a escola e a literatura infantil edificante se compraziam em reforçar: “Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía o meu amor por ele e por mim”.

Ao lado dessa revelação, há outra relacionada com a sua profissão. A literatura seria para ela uma penitência, o exercício de um apostolado onde se faria amada para curar os que sofrem. Curar com as belas mentiras da invenção, avançando lentamente para perceber que, muitas vezes, essas mentiras são mais verdadeiras do que as verdades do senso-comum. O professor terá sido, talvez, o seu primeiro contato com o efeito dessa sua irreverente escritura, nascente no mundo; daí a sua importância para a menina e a importância desse episódio, tão longamente lembrado, para a autora.

No final do conto, Clarice parodia a clássica história infantil de *Chapeuzinho Vermelho* – também permeada de erotismo e admoestação às jovens sobre os perigos relacionados ao crescimento –, mas descreve os seres humanos, indistintamente, como feras, feras que se interrogam assustadas. Na sua narrativa destituída de maniqueísmos já não há a menina ingênua e o lobo malvado, apenas duas feras

numa relação de ódio e amor – cujas longas unhas tanto servem “para arranhar de morte” como para “arrancar espinhos mortais”; cuja boca de fome tanto serve para “morder” como para “soprar”; cujas mãos “ardem” e “prendem”. O caçador e o lobo, a santa e a prostituta convivem em cada homem e em cada mulher, em todas as suas idades ao longo da vida. Na conclusão do *Chapeuzinho Vermelho* de Clarice, portanto, as duas feras olham intimidadas para as suas próprias garras, “antes de se aconchegarem uma à outra para amar e dormir”.

No conto “Os desastres de Sofia”, Clarice se reporta à infância para falar, com extrema poesia, da sua descoberta como escritora, homenageando com carinho o *mestre*, que só atuou como tal quando procedeu como *aprendiz*, fazendo-a perceber o poder das palavras: o de suavizar a dor de quem não ama, no sentido erótico e esotérico que confere ao termo. Escrever como Clarice, invertendo a moral das histórias, é um duro ato de amor, porque pode libertar, fazer desmoronar, desentranhar o ser que se esconde sob as máscaras impostas pela sociedade e reforçadas por todos os sistemas pedagógicos do mundo, e isso não se faz sem medo e sem sofrimento. No pátio da escola, cercada pelos desenhos gravados a canivete nas cascas das árvores pelos namoradinhos, a menina Clarice descobre que, se o papel de *Eros* é fincar a flecha do ilusório amor nos corações humanos, o papel da *Rosa* será o inverso: arrancar amorosamente, dos humanos corações, a flecha farpada – e sem nojo, do grito.

### Os meninos de Clarice: a infância redescoberta

Simplesmente passei a acreditar no que, até então, eu negava pelo raciocínio. Até que a infância perdida irrompeu subitamente na mulher adulta. E eis que de repente há milagres.

Clarice Lispector

Nos contos que tematizam a infância de seus filhos, Clarice Lispector parece se reconciliar com a sua própria “infância impossível”, voltando no tempo e redescobrando, através dos olhos das crianças a ela confiadas, a infância que lhe foi negada por uma excessiva e precoce seriedade. Não é infrequente nesses contos que o foco narrativo se coloque estrategicamente no rés-do-chão, na altura de um bebê, ou atrás dos olhos de uma inteligência em formação ou de um jovem raciocínio atuante, procurando captar o ineditismo e o entusiasmo da visão ainda não acostumada ou automatizada pelo hábito. No papel de mãe, Clarice é uma atenta e ávida observadora. Perceber crianças, assim como olhar para os animais, é um exercício de compreensão sem palavras, através do qual a escritora literalmente absorve a essência do que, depois, transformará em *récit*.

Casada com Maury Gurgel Valente em 1943, colega da faculdade de Direito onde ambos se formaram em 1944, Clarice Lispector acompanha o marido, diplomata de carreira, em suas missões fora do Brasil durante quinze anos. Neste período, dedica-se à vida doméstica e à escrita. Seu primeiro filho, Pedro, nasce em Berna, na Suíça, em 1949. Seu segundo filho, Paulo, nasce em Washington, em 1953. Clarice é mãe em tempo integral, escrevendo com a máquina ao colo para cuidar dos meninos, o que acaba se tornando um hábito. É capaz de trabalhar horas seguidas sem se isolar, escrevendo com os filhos a sua volta, chamando pela empregada, recebendo os amigos mais íntimos e falando ao telefone. A maternidade é vivida com alegria e com um certo deslumbramento diante do milagre, e os filhos tornam-se protagonistas de quatro brevíssimas histórias, ligeiros *flashes* sobre a importância do olhar infantil, que redescoberto – como diz Charles Baudelaire –, é a própria essência do olhar do artista moderno.

### *Menino a bico de pena*

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.

Georges Didi-Huberman

Sabe-se que Clarice Lispector desejou ser pintora. Arriscou-se a pintar alguns quadros, criou personagens ligadas às artes plásticas. Esse apreço pela pintura talvez denuncie a sua busca de uma linguagem silenciosa, capaz de se *mostrar* mais do que de *falar*; ela que escrevia perseguindo o branco das entrelinhas, o intervalo dos discursos, o subentendido da escrita, como quem tenta driblar o inevitável significado que adere ao significante que ela gostaria de libertar. A pintura foi tradicionalmente associada ao *espaço* e ao *feminino*: passividade, silêncio e beleza; enquanto a literatura era identificada com o *tempo* e o *masculino*: ação, discurso e história. As personagens de Clarice, mulheres típicas de uma época em que o feminino poderia ser descrito nesses termos, são criaturas fluidas, oscilantes, quase evanescentes, fincadas em aparente imobilidade em seus exíguos universos, através das quais a autora comunica a sua dúvida sobre os dogmas do real, fugindo ao discurso afirmativo e predominantemente masculino da sociedade. A busca do aspecto não-racional da pintura, que se expressa em cores, texturas e intensidades, e a preferência por retratos de crianças e animais, exprimem essa busca da matéria original, da essência da vida que escapa à compreensão e às narrativas fundadoras das instituições sociais que determinam os comportamentos humanos.

Por esse motivo, talvez, a pintura aparece como tema em seus romances e contos, como acontece neste sensível e delicado ensaio, por exemplo – cujo título evoca a suavidade de uma técnica do

desenho que serve à perfeição para indicar o esboço que tentará fazer do “menino”, esse desconhecido: “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive”.

A cena é muito simples: a mãe está na cozinha e conversa com um bebê de provavelmente menos de um ano, que está na sala. Clarice utiliza o discurso indireto livre para se transportar para o corpo da criança e tentar registrar aquilo que os seus olhos, ouvidos, nariz, mãos e boca conseguem captar de suas explorações do mundo exterior. Ela descreve as percepções do bebê, e transcreve as traduções que a mãe realiza dessas percepções para o filho, que vão dando sentido ao caos onde ele está mergulhado: ele é “menino”; o “volume branco que cresce até ele” e o ergue do chão é “mãe”; o “vazio quente e claro do ar, sem mãe”, é “fome”; o ruído que o “retesa e o faz escutar com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga” é “fonfom”; o desconforto que sente entre as pernas é “fralda molhada” e assim por diante. As palavras criam o mundo, apaziguam o ser diante da incompreensível realidade, serenizam o pasmo essencial de existir pelo aprendizado de uma interpretação simbólica e de uma tradução lingüística das percepções, que se consolida pela aquisição de um hábito: “Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará na domesticação; ele é esforçado e coopera. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos –, ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida”.

O retrato continua, poético, descrevendo a lenta transformação do ser amorfo, feixe de percepções, em “menino”, ser reconhecível para ele mesmo e para os outros: “O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, *pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono*, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe. Até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, pára de chorar: mãe. Mãe é: não morrer”.

Para Charles Baudelaire, em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, tornar-se um artista num mundo já excessivamente codificado significa ir em busca daquilo que Clarice define como a “felicidade real que só traria abandono”, aquela que foi esquecida e desprezada pelo ser quando se fez “alguém”. A matéria amorfa, interior e exterior, cujas percepções originais estariam mais próximas da

verdade, por não terem ainda sido rotuladas e interpretadas, torna-se o alvo da busca dos artistas no início do século XX. O mundo, tal qual se nos apresenta, é compreendido como uma mera versão vingada entre uma série infinita de mundos possíveis. São esses mundos possíveis – estranhos, abstratos, absurdos e ameaçadores –, que os artistas passam a registrar em suas criações, destinadas, desde o início, à solidão e à incomunicabilidade. Sem fazer concessões à partilha de interesses, ao diálogo, à solidariedade, não se importando com a sua própria efemeridade, não alimentando a aspiração de contribuir para o patrimônio cultural da humanidade ou para qualquer patrimônio, esgotando sua razão de ser no fato de simplesmente existir (como o menino antes da cooptação), a arte moderna não nasce popular nem eterna. Até sofrer também, com o tempo, o processo de neutralização, incorporando-se ao mundo reconhecível como mero episódio dele, a arte moderna funcionou como um deslumbramento, como expressão do espanto de um ser que tenta, através do exercício do descondiçãoamento de seus hábitos, tornar-se criança outra vez, e ver as coisas como se elas fossem inéditas e incompreensíveis. Como realmente são.

A escrita de Clarice Lispector é um exemplo dessa postura. Considerada “difícil”, “hermética”, produto de “bruxaria”, ela traduz o esforço da autora pela redescoberta da sua infância impossível, perdida lá atrás, com a menina ansiosa demais por ser mulher e tornar-se gente grande. Fazendo o caminho contrário, a mulher adulta e desencantada mergulha profundamente na matéria amorfa das crianças ao seu redor, buscando de que modo é que o ser se perde, quando é que ele se vende pela segurança e pela necessidade de amor, e o que ele diria, ou veria, ou perceberia, se nunca houvesse sido compelido a fazer concessões para não morrer.

### *Come, meu filho*

Neste breve diálogo, a mãe Clarice conversa novamente com o filho Paulo, já maiorzinho. Sua preocupação em alimentar o menino – clássica entre as mães, para as quais o título deste conto é uma espécie de refrão comum, extraído de um vocabulário atávico partilhado pela sociedade secreta das mães de todos os tempos e lugares –, assemelha-se à reprodução de um ritual que é preciso cumprir. Um ritual que seria destinado a garantir a sobrevivência da prole, mas que Clarice utiliza para estabelecer um contraponto estranho e imprevisto, no qual a mãe força a exuberante e prolixa criança – que discorre sobre diversos assuntos de um ponto de vista muito peculiar –, a retornar de suas divagações para o lugar-comum do real, onde é abandonada à míngua debaixo de seus olhos.

São duas “fomes” em choque: a do corpo, da qual o menino se esquece no momento; e a do espírito, que o corrói. Neste teatro do cotidiano, Clarice simula as posturas habituais de qualquer mãe frente a qualquer filho na conhecida idade da tagarelice: ela mal escuta o que ele diz, preocupada que está

em fornecer nutrientes para o seu corpo; enquanto ele mal toca no que ela oferece, preocupado que está em conseguir nutrientes para a sua alma. As brilhantes e entusiásticas considerações da criança – suas dúvidas, questionamentos e conclusões sobre o mundo que está descobrindo –, são recebidas com o descaso e a indiferença da mãe, que responde aos apelos do filho com o repetitivo refrão da comida, como se fosse completamente surda. Surda porque incapaz de satisfazer àquela fome, que ela mesma terá certamente aplacado em si, na infância, em seguidas sessões semelhantes de desnutrição intelectual e espiritual. Apesar do aparente desvelo com que a mãe se empenha em alimentar o filho, o ritual do almoço é traduzido como um ritual de desamor, onde a mãe não corresponde às solicitações mais urgentes da criança.

Ignorado, o filho chega a perder o apetite que poderia ter se alguém compartilhasse, efetivamente, do seu espanto pela descoberta das coisas; se alguém ouvisse a beleza com que descreve o banal; se alguém, antes de comer um pepino, percebesse que ele parece “inreal” (“irreal”, corrige a cuidadosa mãe, atenta aos erros ortográficos): “A gente olha e vê um pouco do outro lado, é cheio de desenho bem igual, é frio na boca, faz barulho de um pouco de vidro quando se mastiga. Você não acha que pepino parece inventado?”...

A lição, a mãe obtém do menino. Cansado pela disputa inglória e completamente insatisfeito apesar do prato cheio à sua frente – mas ainda inconformado com a fome que lhe será destinada para sempre, ou com a necessidade de subjugar-la no esquecimento, adverte: “Você só pensa nisso. Eu falei muito para você não pensar só em comida, mas você vai e não esquece”.

### *Uma esperança*

Ao contrário do conto anterior, nesta história a mãe partilha a descoberta do menino, dividindo com ele o espanto, o encantamento e a poesia com a visita inesperada de um inseto em casa. A esperança, que aparece vinda não se sabe de onde, caminhando na parede da sala, é descrita em uníssono pela mãe e pelo filho como a personificação de uma metáfora. O corpo verde e leve do inseto é a tradução perfeita de um sentimento que parece esvoaçar pelo mundo como um ser, resumido numa palavra comprida e bela: *esperança*. Mas o conto não trata da esperança como sentimento indistinto, não é uma reflexão impessoal sobre aquilo que nos move a prosseguir vivendo. Ele fala de *uma* esperança muito particular, que “pousou aqui em casa”: um bicho.

Um diálogo peculiar se estabelece, então, entre o menino que descreve concretamente os passos do inseto e a mãe que interpreta, simbolicamente, as suas descrições, de si para si mesma. A atenção dada à percepção e ao discurso da criança, aqui, é total, porque é esta percepção e é este discurso que se tornam a matéria poética da narrativa. Poder-se-ia dizer que o autor deste conto é o menino: é do

menino que brotam os achados literários e filosóficos desta brevíssima crônica do dia-a-dia, na qual Clarice Lispector descreve, com simplicidade, um dos seus processos de criação mais habituais: a atenta observação do lugar-comum. Espreitando com agudeza os fatos mais ínfimos da vida, Clarice é capaz de fazer a poesia cotidiana se desvencilhar de seu revestimento de vulgaridade, imposto pelo hábito, a fim de expô-la a nu. O fato mais corriqueiro aparece subitamente estranho, curioso, peculiar, interessante. E não raro essa agudeza vem do olhar de uma criança, ou de um animal. Clarice espreita o modo como uma criança, ou um animal, olham para as coisas e as percebem.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, descreve com muita clareza essa percepção buscada por Clarice em seus *récits*, sobretudo os que tematizam a infância, como os que comentamos até agora:

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpera, entre seu olho e sua orelha. Imagino-a vendo a seu redor, ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo, ainda muito distante de acreditar no que quer que seja. Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem* (HUBERMAN, 1998, p. 79)

Uma imagem é precisamente o que elabora esta narrativa: delicada como o inseto, delicada como a cor, delicada como a idéia que passeia lentamente entre os *quadros* na parede. A construção de uma metáfora, misto de pintura e música, cena e descrição, é feita em dueto pela mãe e pelo filho, “que unem em uma só as duas esperanças”, através de um diálogo de duplo sentido, que vai extraindo das características do ser vivo a essência do sentimento que o denomina: “quase sem corpo”, “só tem alma”, “burrinha”, “hesitante”, “não tem olhos”, “guiada pelas antenas”. A natural empatia dos humanos com a palavra “esperança” é o que determina a salvação de um inseto e a condenação à morte de outro que surge como contraponto no cenário, e ameaça de destruição da esperança: a aranha. Apesar de culturalmente associada à “sorte”, seu peso literário é menor no contexto do quadro que se pinta – ou se executa? Não precisamos tanto de sorte quanto de esperança? “A sorte esmigalha a esperança”, conclui o menino, que mata a aranha, arriscando-se a perder a *sorte* e ficar apenas com a *esperança*, mas feliz.

### *Macacos*

Integrando-se à série de textos sobre o cotidiano de Clarice com os filhos, essa narrativa migra de um livro de contos para outro, narrada como episódio verídico que deixa uma marca indelével no espírito da autora. Acaba virando mesmo história infantil, um dos episódios do livro *Quase de verdade*.

Ao contrário do que acontece no conto anterior, onde os insetos são apreendidos como metáforas de sentimentos, pondo em jogo mais os significados do que os seres vivos que os suportam como verdadeiros significantes, neste conto são os animais que se destacam como alvos de um olhar que ultrapassa a arbitrariedade de nossa compreensão sobre eles, com uma agudeza que se reveste de máscaras apenas para atravessá-las e melhor penetrar na sua essência tornada quase imperceptível.

No contexto da nossa seleção, este conto assinala, portanto, o aparecimento mais definido de uma postura comum na obra clariceana, que denominamos aqui de “ecologicamente consciente”, numa livre adaptação da expressão “environmental text”, com a qual Lawrence Buell (195, p. 7) define os textos literários dotados de certas peculiaridades, que denotam uma atitude e uma visão menos antropocêntrica e mais biocêntrica do mundo e de seus habitantes. Textos com essa orientação apresentam algumas características, que Buell lista a título de promover a reflexão:

- 1 O meio ambiente não-humano aparece não apenas como uma moldura das ações humanas, mas como uma presença sugestiva da implicação da história humana na história natural;
- 2 Os interesses humanos não são entendidos, no texto, como os únicos interesses legítimos;
- 3 A relação do homem com a natureza faz parte da orientação ética do texto;
- 4 O meio ambiente é percebido mais como um processo do que como uma constante ou um valor dado.

Todas essas características fazem parte da poética do texto clariceano em geral, do qual o conto *Macacos* é apenas um exemplo. A história acontece numa época em que era comum encontrar animais silvestres à venda nas ruas das cidades. Muito antes de se iniciar a preocupação ecológica com a defesa da natureza e dos animais em extinção, Clarice já escreve este conto com uma veia algo irônica, algo melancólica, sobre o modo como os animais são vistos e tratados.

Os macacos são dois: um macho grande, alegre e assustador, que vive por pouco tempo na área de serviço do apartamento da família e acaba sendo doado; e uma fêmea miúda, fraca e doente, pateticamente vestida de baiana, comprada na rua e que morre em poucos dias.

O que chama a atenção na história, desde o início, é o choque que se instaura entre o espaço dos seres humanos e o dos animais. O espaço humano é explícito, claro e sem mistérios: a cidade em seu movimento, o cotidiano utilitário da dona-de-casa de classe média em sua labuta diária, a própria

casa com seus cômodos, uma pragmática sala de clínica veterinária. O espaço animal pertence à ordem do implícito: é incomodamente sugerido pelo comportamento dos bichos, sentido como altamente estranho; e pelos seus olhares, mal-interpretados pelos personagens humanos.

O primeiro macaco invade a casa da família trazendo consigo uma floresta invisível, e parece não se dar conta da mudança de contexto, agindo como se estivesse no seu ambiente natural: “vi o presente entrar em casa já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e longo rabo. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos, e jogava cascas de banana onde caíssem”. Os adjetivos são depreciativos quando definem a sua animalidade: “a inconsciência feliz e *imunda* do macacão-pequeno, do gorila”; mas antropomórficos quando sugerem uma tentativa de conquista e aproximação: “aquele homem alegre”, “o homem que ria” e que dava “gritos de marinheiro”. O bicho, no entanto, resiste às tentativas de humanização forçada e de apropriação, continuando a impor a sua floresta ao apartamento, como se não percebesse a nova realidade onde estava inserido. Sentido como absurdo e inconveniente pela dona-de-casa, é então expulso para um espaço que também invade a história através da sugestão: é levado por “meninos *de morro*”, numa “zoada feliz”, descrição que aproxima as crianças faveladas do bicho, fundindo-os numa mesma sugestão de barbárie, ameaçadora na sua energia vital e primitiva. O modo como a autora constrói a comparação, leva o leitor a perceber os humanos – pobres, entenda-se –, como macacos, e não o contrário, apesar da adjetivação.

Já a fêmea não invade a casa, ela é adquirida pela protagonista, e ganha nome: Lisette. Talvez pelo tamanho reduzido, por vir fantasiada de mulher, e por ser mansa e quieta, não causa constrangimentos. O processo de humanização forçada do animal, desta feita aceito passivamente e responsável pela alegria da família, é, no entanto, um dado sórdido de sua exploração e destruição. Todo o silencioso sofrimento do animal, que transparece no seu olhar “redondo”, na sua suavidade e doçura artificiais, são indícios inconfessos da violência sofrida por aquela criatura desenraizada, colonizada mas ainda “com ar de imigrante”, já sucumbindo aos maus-tratos a que terá sido submetida. Simbólica também é a doença de Lisette, a quem falta o ar: “um pouco mais de oxigênio e deu-lhe uma vontade de falar que ela mal agüentava ser macaca; era, e muito teria a contar”. E é quando ela se revela “macaca”, e não “mulher em miniatura”; quando, por breves instantes, se comporta como o bicho que realmente é, que a mulher passa a defini-la de modo agressivo: “De olhos muito menos redondos, mais secretos, mais aos risos e na *cara prognata e ordinária* uma certa altivez irônica”.

A história atinge seu ponto culminante na análise que a autora faz da censura do veterinário à dona-de-casa: não se deve comprar macaco na rua, porque vem doente. Diz Clarice, numa crítica mordaz que tanto pode ser entendida do ponto de vista feminista como ecológico: “Não, tinha-se de comprar macaca certa, saber da origem, ter pelo menos cinco anos de garantia do amor, saber do que fizera e não fizera, *como se fosse para casar*”. O olhar antropocêntrico, bem como o

olhar machista são alvos desta observação irônica que resume a intenção mesma do conto, reforçada no final, quando o filho da dona-de-casa a identifica com o animal: “– Você parece tanto com Lisette!”...

O que estaria embutido na observação casual da criança? A confissão amargurada de uma mulher que definha em segredo, infeliz com a sua condição apesar da máscara e da fantasia exteriores? A denúncia da sensação de confinamento que parece perseguir a personagem, apesar de suas tentativas de ser boa dona-de-casa e mãe (o que inclui a própria decisão de adquirir o bicho na rua, para alegrar os filhos)? Ou a expressão de um certo sentimento de empatia, ou de compaixão pelos viventes, que se percebe no texto clariceano quando a voz narrativa parece se afastar infinitamente do contexto da história, contemplando-a de um ponto distante, capaz de identificar como “Macacos” a todos no enredo, inclusive a ela mesma (se for esta a intenção da autora, ao utilizar o discurso indireto livre na narração)? Essa voz poderia dizer “Humanos” com o mesmo tom com que parece *pronunciar* o título “Macacos”: um tom algo depreciativo, mas complacente, parecido com aquele que os homens empregam quando dizem: “Mulheres”!...

Seja como for, as crianças exercem um papel especial na narrativa. São elas que aceitam e desejam aproximar-se do estranho, porque tudo o que as cerca é estranho, e tudo é desejável. São elas que amam a diferença, porque não a compreendem ainda enquanto tal. São elas que chegam a desejar a morte, por amor à curiosidade e por destemor à vida. Elas são o que de mais próximo conservamos de um modo de ser natural e autêntico; por isso contemplá-las é o grande passatempo de Clarice Lispector, e a sua mais séria pesquisa neste livro.

### Referências Bibliográficas

BUELL, Lawrence. *The environmental imagination*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 79.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Recebido em 21 de maio de 2007

Aceito em 22 de julho de 2007