

**Entre a escrita impossível
e as possibilidades da escrita:
a literatura de**

Clarice Lispector

**para adultos e
para crianças**



Dissertação de Mestrado de

Ana Caroline Barreto Neves

PÓS-LIT | FALE | UFMG | 2012

ANA CAROLINE BARRETO NEVES

**ENTRE A *ESCRITA IMPOSSÍVEL* E AS POSSIBILIDADES DA ESCRITA:
A LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR
PARA ADULTOS E PARA CRIANÇAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura e expressão da alteridade (LEA)

Orientadora: Constância Lima Duarte

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Para Luiza: indizível.

“O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renova continuamente.

O amor já está, está sempre.”

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

A Constância Lima Duarte, pelo carinho sem pausas, pela escuta do que se escreve e do que é impossível de se escrever. Por *desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente*.

A minha filha, Luiza, por saber o que só *é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. Porque ela acreditava em anjo e, porque acreditava, eles existiam*.

A meus pais, por serem esta *proximidade inultrapassável e excessivamente próxima*, por encherem *minhas pupilas com amor ardente* e por compreenderem a necessidade *de tanto silêncio desdobrado em outros*.

A Ana Maria Clark Peres, por me apresentar os caminhos de se tentar *traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço*. Por apontar a urgência do distanciamento: *como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável*.

A Alda Villasboas, que com sua *delicadeza de borboleta branca*, foi importante interlocutora na construção desse trabalho. Pelas leituras cuidadosas e por me mostrar que *no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado*.

A meus amigos e familiares, distantes como a palma da mão, *porque cada um de nós é o segredo da vida e um é o outro e outro é um*.

Ao grupo de pesquisa Letras de Minas, porque é ali que *eu imagino palavras de maravilha e recebo de volta o seu fulgor*.

Ao CNPq por ter viabilizado esta dissertação.

A todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim.

Clarice Lispector

RESUMO

A literatura de Clarice Lispector, desde seu surgimento no cenário cultural brasileiro em 1943, tem sido alvo de constantes estudos e considerações. Entretanto a crítica sempre legou a um lugar de penumbra a obra que Clarice dedicou às crianças. Esse trabalho propõe a leitura da obra adulta clariciana, identificando em seu percurso literário o engendramento de uma *escrita impossível*, que busca uma aproximação do Real, como definido por Jacques Lacan. A partir de tal constatação, propõe-se a leitura de seus livros dedicados às crianças, destacando as proximidades e distanciamentos que eles estabelecem com a obra adulta.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Escrita impossível*. Literatura Infantil.

ABSTRACT

The Clarice Lispector's literature, since her inception in the cultural scene in Brazil, has been subject to continuous studies and considerations. However, the criticism always bequeathed to a place of darkness the Clarice's work dedicated to children. This master's thesis proposes a reading of the Clarice Lispector's literature for adults, identifying in her literary path the engendering of an *impossible writing*, seeking an approximation of the Real, as defined by Jacques Lacan. From this observation, it is proposed to read her books for children, seeking to highlight the closeness and distances that they lay with the adult work, in an attempt to shine some light to clarician children's literature.

Keywords: Clarice Lispector. *Impossible writing*. Children's Literature.

UMA PALAVRA

Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil
Palavra d'água pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra

Talvez à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra

(Chico Buarque)

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

AV – *Água viva* (São Paulo: Círculo do Livro, 1998a)

DM – *A descoberta do mundo* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999a)

HE – *A hora da estrela* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998b)

MCP – *O mistério do coelho pensante* (Rio de Janeiro: Rocco, 2010)

MMP – *A mulher que matou os peixes* (Rio de Janeiro: Rocco, 2010)

PSGH – *A paixão segundo G.H.*(Rio de Janeiro: Rocco, 1998c)

QV – *Quase de verdade* (Rio de Janeiro: Rocco, 2010)

SP – *Um sopro de vida* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999b)

VIL – *A vida íntima de Laura* (Rio de Janeiro: Rocco, 2010)

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Capa.

(Imagem manipulada digitalmente. Altura: 3264 pixels. Largura 2448 pixels. True Color 24 bits. 2,44 MB. Formato JPEG. Imagem original disponível em: http://ims.uol.com.br/Clarice_Lispector/D141. Acesso em 05 jul. 2011.)

Figura 02: Mosaico.

(Imagem manipulada digitalmente. Altura: 1126 pixels. Largura 1523 pixels. True Color 24 bits. 254 kb. Formato JPEG. Imagem original de fundo disponível em: <http://www.miolao.com/blog/aleatoriedades/clarice-lispector/>. Acesso em 15 nov. 2011. Demais imagens são capas de livros da autora.)

Figura 03: Romances.

(Imagem manipulada digitalmente a partir das capas dos romances de Clarice Lispector. Altura: 456 pixels. Largura 650 pixels. True Color 24 bits. 164 kb. Formato JPEG.)

Figura 04: Livros infantis.

(Imagem manipulada digitalmente a partir das capas dos livros infantis de Clarice Lispector. Altura: 542 pixels. Largura 780 pixels. True Color 24 bits. 189 kb. Formato JPEG.)

Figura 05: Bordado.

(Imagem manipulada digitalmente. Altura: 803 pixels. Largura 1200 pixels. True Color 24 bits. 252 kb. Formato JPEG. Imagem original de Clarice Lispector disponível em: <http://www.miolao.com/blog/aleatoriedades/clarice-lispector/>. Acesso em 15 nov. 2011.)

SUMÁRIO

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES.....	11
1. O DIREITO AO GRITO	266
1.1 <i>Ao escrever lido com o impossível.....</i>	<i>27</i>
1.2 <i>Aquilo que rodeia o intocável da coisa</i>	<i>35</i>
1.3 <i>O figurativo do inominável</i>	<i>46</i>
1.4 <i>A sucata da palavra.....</i>	<i>61</i>
1.5 <i>Uma longa meditação sobre o nada.....</i>	<i>75</i>
2. UMA SENSAÇÃO DE PERDA.....	94
2.1 <i>Pintaria um homem comendo o céu</i>	<i>95</i>
2.2 <i>É mais uma conversa íntima do que uma história.....</i>	<i>101</i>
2.3 <i>Quero que vocês saibam que meu nome é Clarice</i>	<i>115</i>
2.4 <i>Há quanto tempo existe galinha na Terra?.....</i>	<i>128</i>
2.5 <i>A história vai historijar</i>	<i>140</i>
3. SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS	151
REFERÊNCIAS	156
Referências de Clarice Lispector.....	156
Referências Gerais.....	157

INTRODUÇÃO:

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

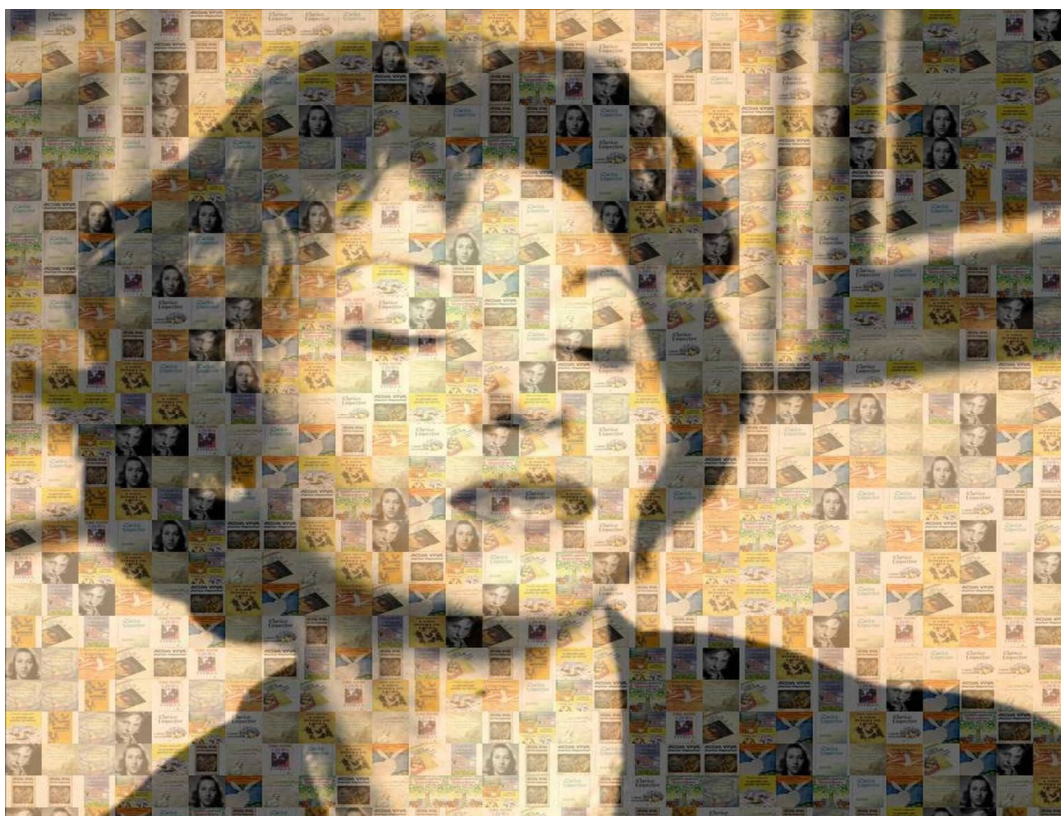


Figura 02: Mosaico

O que Clarice disse, o que Clarice
viveu por nós em forma de história
em forma de sonho de história
em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata
ou um anjo?)
não sabemos repetir nem inventar.
São coisas, são jóias particulares de Clarice
que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.

Carlos Drummond de Andrade

Quando era criança e morava em Recife, Clarice Lispector ganhou de sua irmã uma bala especial:

- Tome cuidado para não perder, porque essa bala nunca se acaba. Dura a vida inteira.
- Como não acaba? – Parei um instante na rua, perplexa.
- Não acaba nunca, e pronto. (LISPECTOR, 1999a, p. 290)¹.

Rememorando a primeira vez em que experimentou chicletes, Clarice escreve a crônica “Medo da eternidade”, publicada no *Jornal do Brasil* em 06 de junho de 1970, e posteriormente reunida em *A descoberta do mundo* (1984):

Eu estava boba: parecia-me ter sido transportada para o reino de histórias de príncipes e fadas. Peguei a pequena pastilha cor-de-rosa que representava o elixir do longo prazer. Examinei-a, quase não podia acreditar no milagre. Eu, que como outras crianças, às vezes tirava da boca uma bala ainda inteira, para chupar depois, só para fazê-la durar mais. E eis-me com aquela coisa cor-de-rosa, de aparência inocente, tornando possível o mundo impossível do qual eu já começara a me dar conta. (DM, p. 290).

A criança Clarice ingressa, então, nesse mundo do impossível. Entretanto, o que a princípio se insinuava como o *elixir do longo prazer*, foi em breve transformado em um “puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada” (DM, p. 290). E a menina continua mastigando, contrafeita, sem gostar do sabor, com medo diante da ideia de eternidade ou de infinito, mas sem querer confessar que não estava à altura do ilimitado, do impossível.

Até que não suportei mais, e atravessando o portão da escola, dei um jeito de o chicle mastigado cair no chão de areia. [...] Eu estava envergonhada diante da bondade de minha irmã, envergonhada da mentira que pregara dizendo que o chicle caíra da boca por acaso. Mas aliviada. Sem o peso da eternidade sobre mim. (DM, p. 290-291).

¹ As demais citações de *A descoberta do mundo* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla DM, seguida do número da página correspondente.

O chiclete paradoxal da menina é retomado pela adulta Clarice, que, ao escrever a crônica, relembra a cena dando-lhe uma seqüência possivelmente factual, sem deixar de apontar suas considerações de adulta e escritora, como destaca Nádia Battella Gotlib:

Afinal, a eternidade, que tem cor de rosa, transforma-se num cinzento intolerável que tem gosto de nada. Na mesma bala, estão presentes o doce e o insosso, a coisa insuportável, que atemoriza, e que exerce atração incrível sobre a menina [...]. (GOTLIB, 2009, p. 70).

Tal coisa insuportável, impossível, é incorporada por Clarice Lispector em seu percurso literário, já que é em torno do *impossível* que se situa sua obra. Essa é uma das razões de ter sido sinônimo de instigação para críticos e leitores desde que despontou no cenário literário brasileiro dos anos 40.

O lançamento de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943, despertou nos principais críticos um amálgama de estranhamento, satisfação e surpresa – quase como a goma de mascar da menina. Tal mescla se deu porque se por um lado o romance não se filiava especificamente a algum estilo dos vanguardismos modernistas, por outro também contrariava o modelo do romance regionalista que preponderara desde a década anterior. O surgimento de Clarice no panorama das letras nacionais foi unanimemente lido e recebido como novidade, merecendo imediato lugar de destaque.

O artigo de Sérgio Milliet sobre *Perto do coração selvagem*, publicado em 15 de janeiro de 1944, na coluna *Últimos Livros* do jornal *O Estado de São Paulo*², é o primeiro dentre os importantes textos que nos permite analisar a

² Posteriormente, em 1945, foi reunido no 2º volume do *Diário Crítico*, que reuniu artigos de imprensa de 1944.

receptividade da crítica brasileira à obra de Clarice Lispector. Diz Sérgio Milliet no artigo:

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta [...]. Quando porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação. [...] Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam 'cheias de qualidade', que a gente pode até elogiar de voz viva, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. (MILLIET, 1945, p. 27)

O crítico confessa que pretendia abandonar a leitura quando, desperto seu intento profissional, despretensiosamente lê a página 160 e se rende ao romance por achá-la excelente: “sóbria e penetrante” (MILLIET, 1945, p. 27). Continua a leitura, que não o decepciona, ao perceber uma linguagem que se atreve em inesperados atalhos, tange o poético, usa soluções inovadoras, sem cair no hermetismo ou nos modismos modernistas:

Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente [...], numa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo. (MILLIET, 1945, p. 30).

Já Álvaro Lins, ao tentar explicar a estranheza do texto de Clarice e elaborar o impossível que o circunda, coloca-a ao lado de James Joyce e Virgínia Woolf, em artigo publicado em fevereiro de 1944 sobre o mesmo romance:

Não tenho receio de afirmar [...] que o livro da Sra. Clarisse [sic] Lispector é a primeira experiência definitiva que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse [sic] Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino. (LINS, 1963, p. 188).

O crítico ressalta ainda as virtualidades estilísticas da autora, sua “exuberância verbal”, o uso singular de adjetivos, a combinação de vocábulos muitas vezes audaciosa e o jogo com as palavras:

Há, com efeito, na Sra., Clarisse [sic] Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista: a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: a audácia na concepção, na imagem, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras. O seu recurso de maior efeito é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos. (LINS, 1963, p. 191).

Antonio Candido, também impactado pelo primeiro livro de Clarice Lispector, em artigos de julho de 1944, a aproxima de Mário e Oswald de Andrade, pelo seu “compromisso com a linguagem e não com a realidade empírica” (apud SANT’ANNA, 1973, p.182). Segundo o crítico, *Perto do coração selvagem* é um romance de aproximação:

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho (CANDIDO, 1977, p. 129).

Candido destaca, mais tarde, que a escrita da autora é marcada pela exaltação da palavra, pois “retomaram o esforço de invenção da linguagem” (CANDIDO, 1988, p. 17-18), uma escrita na qual “o texto não é um farrapo do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que traz o mundo em seu bojo.” (CANDIDO, 1988, p. 18). Ou seja, a literatura produzida por Clarice não intenta uma retratação do mundo, mas seu engendramento. Ao assumir tal postura em relação à literatura, a obra clariciana acaba por conduzir a crítica a

uma revisão de conceitos preestabelecidos e os leitores a um novo universo literário.

E quase 70 anos depois do lançamento do primeiro romance, aproximar-se de sua obra continua sendo experiência limiar, indecifrável, *mundo impossível*, tanto para os leitores cativos quanto para os que dela delibam pela primeira vez. Fato que justifica as centenas de livros, artigos, ensaios, comunicações, monografias, dissertações, teses que circundam sua obra.

O que, então, ainda se tem a dizer e estudar sobre Clarice Lispector? Mesmo passados tantos anos desde a primeira publicação, percebe-se que a autora não se encaixa simetricamente em tendências pré-definidas. Fixá-la em classificações estanques seria reduzir sua obra, situada além de formatações, a métodos e técnicas convencionais. Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), já nos alertava que em seus livros “se dilui concretamente o conceito de gênero e já não se pode submetê-los às velhas exigências de enredos e personagens” (SÁ, 1979, p. 169). Não estando presa às tendências, sendo essencialmente inclassificável, há sempre mais do que podemos apreender em seus livros, uma vez que parece haver algo que constantemente escapa ao nosso entendimento. Além disso, Clarice escreveu uma infinidade de gêneros, abarcando romances, contos, crônicas, literatura infantil, correspondências, textos jornalísticos, entre tantos outros inclassificáveis. E dentre tantas publicações a respeito da obra clariciana, é ainda lacunar o campo de estudos que busquem estabelecer analogias e distanciamentos entre seus romances e/ou contos e seus livros dedicados às crianças.

Só há pouco tempo a atividade jornalística de Clarice Lispector, assim como suas correspondências, vem sendo estudadas como escritas que

integram o seu percurso criativo. Contudo, a literatura infantil, na grande maioria dos estudos, ainda é focalizada por uma visão pedagógica, de aplicação de leitura em sala de aula, como mais um instrumento de aprendizagem ou socialização na escola. O caráter literário dos livros escritos para crianças e suas relações com as demais obras claricianas ficam confinados a um lugar de penumbra, como se fossem uma vertente menos importante em sua produção literária.

O que se delineia neste trabalho, portanto, é uma leitura da obra adulta e da obra infantil de Clarice Lispector, buscando detectar de que maneira diferem e como isso ocorre, especialmente nos meandros da escrita, de sua prática literária.³

Em *O drama da linguagem* (1989), Benedito Nunes revê textos publicados sob o título *Leitura de Clarice Lispector* (1973) e, como hipótese de trabalho, propõe que os escritos de Clarice, “com a unidade múltipla que os distinguem, constituem as partes dispersas de um conjunto narrativo único” (NUNES, 1989, p. 83). Na esteira dessa afirmação, parto do pressuposto de que da obra da autora depreende-se um percurso literário, certos “detalhes” recorrentes e insistentes que pretendo deflagrar neste estudo. A partir daí, analiso, também, em que medida o percurso literário bosquejado pelos romances da autora se mantém em sua literatura infantil e em que e como se distingue.

³ A ideia surgiu em 2006, quando, ainda na graduação em Letras, cursei a disciplina “Escrever para adultos e para crianças: uma questão de estilo?”, com a professora Ana Maria Clark Peres, que foi quem me apresentou a literatura infantil de Clarice Lispector. Ana Clark propunha a leitura da obra adulta e da obra infantil de Clarice, levando-nos a um olhar crítico e comparativo entre as especificidades de uma e de outra. Seu texto “A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector” (2005) é um dos norteadores da primeira parte deste trabalho.

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), afirma que seu texto é particularmente constituído

[...] de estranhezas, de paradoxos, de expressões que, parecendo formular evidências, manifestam a face chocante do óbvio. [...] Exprimem essa atitude de estranhamento, que torna a sua imagética insólita e, por vezes, desafia a compreensão do leitor, que não pode entregar-se, diante de seu texto, a nenhuma espécie de fácil deleite. (SÁ, 1979, p. 113)

Lidando com o impossível, como lhe fora apresentado em seu primeiro contato com o chiclete, Clarice busca forjar na construção dos romances as impressões que a “coisa insuportável” desencadeia através da linguagem e na linguagem. Suas “estranhezas” são, em parte, instauradas por buscar explicitar o questionamento da linguagem pela própria linguagem: as narrativas parecem querer “desgastar” as palavras para que elas expressem o silêncio, buscando constantemente o indizível, a falta de sentido, o impossível. Segundo Sá (1979):

Os textos de Clarice, [...] submetem as palavras a uma constante compressão de sentido, não por força de agente exteriores, mas pela própria dinâmica interna de sua escritura. [...] Clarice vislumbra o silêncio como única possibilidade de alcançar o indizível. (SÁ, 1979, p. 118).

Na tese de doutorado *O Sujeito e a Ficção da Escrita* (2007), Juliana Radaelli também destaca que nos textos de Clarice “há algo indizível que insiste sempre [...]. É a experiência de tentar dizer o indizível e, por tentar isso, o impossível acaba sendo destacado.” (RADAELLI, 2007, p. 51).

A declaração da busca pela falta de sentido está explícita na maioria de seus romances:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem

sonâmbula que se eu estivesse acordada são seria linguagem. (LISPECTOR, 1998c: p. 21).⁴

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto [...]. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).⁵

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. (LISPECTOR, 1999b, p. 35).⁶

Recorrendo ao conceito de Real lacaniano (por isso em maiúscula, para diferenci-lo do sentido usual), podemos inferir que o texto clariciano se tece na necessidade de empreender uma busca incessante pelo Real. A professora Maria Lúcia Santaella Braga, no artigo “As três categorias peircianas e os três registros lacanianos”, explica que:

Real não deve ser confundido com a noção corrente de realidade. Para Lacan, o Real é aquilo que sobra como resto do imaginário e que o simbólico é incapaz de capturar. O Real é o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado [...]. Diante do Real, o imaginário tergiversa e o simbólico tropeça. Real é aquilo que falta na ordem simbólica, os restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, aquilo que só pode ser aproximado, jamais capturado. (BRAGA, 1999).

A escrita de Clarice em sua literatura para adultos permite vislumbrar algo que a palavra não é capaz de dizer. A principal característica de seus romances não diz respeito ao plano narrativo em si, mas reside na particularidade da estrutura de seus textos e nos desdobramentos da linguagem que permite revelar “a face [...] de um Real impossível de

⁴ As demais citações de *A paixão segundo G.H* foram extraídas da mesma edição de e indicadas pela sigla PSGH, seguida do número da página correspondente.

⁵ As demais citações de *Água viva* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla AV, seguida do número da página correspondente.

⁶ As demais citações de *Um sopro de vida* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla SV, seguida do número da página correspondente.

representar e que arrasa a noção consciente de tempo e espaço”. (RADAELLI, 2007, p. 154). Ana Maria Clark Peres, no artigo “A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector”, afirma que o texto clariciano apresenta uma “orientação em direção ao Real” (PERES, 2005: p. 100). E Juliana Radaelli o caracteriza como “o circuito do Real” (RADAELLI, 2007, p. 84).

A partir dessas considerações, destacamos que a escrita clariciano, por se tecer em torno da necessidade de dizer o indizível, da busca pelo não-sentido, se delinea como uma *escrita impossível* em seus livros para adultos, uma vez que o Real é inapreensível, é não-escrevível. Lúcia Castello Branco define esse tipo de escrita como aquela que

[...] pretende *fazer falar o real, dizer o real*. Mas se o real é o *indizível*, como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões de *real*, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-simbólico, da não-linguagem. (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 64)

Defino, portanto, o percurso literário de Clarice Lispector deflagrado em sua obra adulta como a tentativa de se engrenhar uma *escrita impossível* na busca pelo Real.

Como esteio dessa leitura, priorizo alguns romances, em detrimento dos contos, sem deixar de fazer menção a eles quando necessário. Os romances trabalhados mais detidamente no primeiro capítulo são *A paixão segundo GH* (1964), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), por colocarem em evidência a operação que inscreve o ser falante no campo da linguagem e por recolherem as principais características da obra adulta como um todo.

A partir da leitura desses romances, buscando acompanhar a urdidura da *escrita impossível* na busca pela aproximação do Real, proponho, também, uma leitura da obra infantil clariciana. Quais são as principais características da literatura infantil de Clarice no que diz respeito à trajetória da escrita? E quanto ao percurso literário, as obras infantis se erigem também como uma *escrita impossível* que tracejam uma busca pelo Real?

Dentre seus livros dedicados às crianças, elegemos como *corpus* do trabalho *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978).

Em “Hermética?”, crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de fevereiro de 1968, Clarice Lispector escreve:

Ganhei o troféu da criança – 1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? (DM, p. 79).

É sabido que a Literatura Infantil constituiu-se como gênero durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico. Segundo Regina Zilberman (1985), sua origem decorre da ascensão da família burguesa, quando a criança passa a ter atenção especial, e os livros tomam papel principal de controle de suas emoções e se tornam instrumentos de intenção didático-pedagógico-educativa, com função moralizante e repressora.

A partir do século XIX, o gênero incorpora o maravilhoso dos contos populares, a fantasia, a imaginação, o mistério, o exotismo; características que

são apresentadas nas obras de Hans Christian Andersen (Dinamarca), Irmãos Grimm (Alemanha), Charles Perrault (França), entre outros. No Brasil, o primeiro grande autor a incorporar tais características foi Monteiro Lobato nas décadas de 20 e 30.

Inserindo-se nas discussões sobre as funções da literatura infantil, Teresa Colomer relembra que historicamente “a literatura infantil e juvenil foi se consolidando como um instrumento socializador de nossa cultura” (COLOMER, 2003, p. 163). Durante o século XIX e ainda no século XX, a tal literatura foram sendo gradativamente atribuídas as “funções de entretenimento e ócio, que forçaram o reconhecimento da função literária deste tipo de texto” (COLOMER, 2003, p. 163). Assinalando o jogo pendular entre tais tendências – a mais estritamente pedagógica e a de entretenimento – em que os livros têm se situado, a autora relembra duas restrições delas resultantes:

[...] em primeiro lugar, na maneira como a obra apresenta, caracteriza e julga o mundo, já que se trata de oferecer aos leitores modelos de conduta e de interpretação social da realidade; e, em segundo lugar, na maneira como se configura a criança-leitora implícita, já que se deve atender o nível de compreensibilidade dos textos, segundo a competência literária que nela se pressupõe. (COLOMER, 2003, p. 163).

Destarte, mesmo na literatura infantil produzida na contemporaneidade, que se supõe “emancipatória” ou “não pedagogizante”, “não moralizante”, grande parte não escapa à contingência de carregar consigo ideologias do ponto de vista do adulto. O discurso camuflado em puerilismos, com o intuito de traduzir para as crianças as “verdades” do mundo adulto.

No livro *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, Francisco Aurélio Ribeiro cita a professora Eliana Yunes que afirma:

As relações adulto-criança repetem no texto a perspectiva educador-educando, pois o emissor da comunicação (adulto) exerce seu poder derivado do conhecimento frente ao receptor (criança) cujo dever é aprender. A literatura infantil se torna então uma versão da escola, não só pela linguagem empregada, como pelos conceitos veiculados onde o lugar do prazer desaparece sobre a pressão dos ensinamentos. (YUNES *apud* RIBEIRO, 1993, p. 24).

E a literatura que Clarice Lispector dedicou às crianças? Como se insere nesse panorama da literatura infantil brasileira?

O primeiro livro infantil que Clarice publicou foi *O mistério do coelho pensante* (1967). Escrito a "pedido-ordem" de um dos seus filhos, Paulo, quando a família vivia nos Estados Unidos em 1958, o livro conta a história do coelho Joãozinho e suas fugas misteriosas. O subtítulo é "Uma estória policial para crianças" e, como se sabe, esse gênero é um dos que mais agrada ao público infanto-juvenil. Contudo, o que parece se delinear é uma paródia do tradicional romance policial.

Publicado um ano depois, em 1968, *A mulher que matou os peixes*, a partir do título, sugere que esse também será um livro de mistério, nesse caso um crime a ser solucionado. Entretanto, na primeira frase do texto a mudança da terceira pessoa para a primeira já causa a quebra de expectativa: "Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu".

Em *A vida íntima de Laura* (1974), Clarice nos conta o cotidiano da galinha Laura, considerada burra, simpática e comum. E o que se entrevê é um possível questionamento do mundo feminino. Laura parece simbolizar a mulher, como um estereótipo. É casada com Luís, um galo que também serve de protótipo do comum masculino, brigão e vaidoso. Enquanto ele canta, Laura silencia.

Quase de verdade (1978) é a história da galinha Odisséia e do galo Ovídio, contada pelo cachorro Ulisses, cuja dona é Clarice. Uma "figueira-ditadora" se coliga à bruxa Oxélia para explorar o trabalho das galinhas, que conseguem se libertar ao se unirem, mas perdem os dentes na comemoração. Em busca de alimento que não precise ser mastigado, deparam-se com a jabuticabeira e com novos questionamentos.

Propor a leitura dos livros escritos especificamente para o público infantil em paralelo com os romances claricianos, buscando destacar-lhes as diferenças e peculiaridades, é, pois, o principal objetivo deste trabalho.

No Capítulo I, ***O direito ao grito***, abordamos, portanto, os romances de Clarice Lispector, destacando as marcas de uma *escrita impossível*, por estabelecerem a busca de uma aproximação do Real, consolidando-se, assim, o seu percurso literário.

A partir dos apontamentos sobre a obra adulta, proponho, no Capítulo II, ***Uma sensação de perda***, a leitura da obra infantil: qual o percurso da escrita clariciana na literatura dedicada às crianças? Acontece uma recorrência da função pedagógica vista na literatura infantil em geral ou há algo de novo que desponta? Como se dá o diálogo entre a trajetória da escrita na literatura infantil com o percurso literário esboçado pelos romances de Clarice Lispector?

Nas Considerações Finais – ***Saída discreta pela porta dos fundos*** – retomamos as principais proximidades e os mais contundentes distanciamentos entre a obra adulta e a obra infantil de Clarice, buscando destacar as especificidades de sua escrita.

Ao longo da pesquisa, optei por priorizar, como aporte discursivo e argumentativo, os mais recentes trabalhos acerca da obra da autora,

especialmente a infantil, sem deixar de recorrer aos renomados estudos quando necessário. Através de exaustiva pesquisa no portal da Capes e do CNPq, foi possível chegar aos estudos realizados em torno da obra de Clarice Lispector, e que tangenciam o meu objeto de pesquisa, que foram publicados nos últimos anos e estabelecer com eles o diálogo necessário para sustentar minha argumentação.

O desenvolvimento do trabalho foi corroborado pela leitura dos livros claricianos que fazem parte do *corpus* da pesquisa, espraiando-se para os demais quando necessário, sem que se tivesse por desígnio cobrir uma totalidade. Ou seja, não busquei “esgotar” os textos de Clarice, consentindo-se, assim, com a característica do próprio modo de ser de sua textualização, que trabalha por núcleos em constante deslocamento.

CAPÍTULO I:
O DIREITO AO GRITO



Figura 03: Romances

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira; respira.

O que escrevo é mais do que invenção. E dever meu, nem que seja de pouca arte [...]. Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Clarice Lispector

1.1 Ao escrever lido com o impossível

Entre as décadas de 60 e 70, Clarice Lispector assumiu uma coluna de crônicas no *Jornal do Brasil*. Até aquele momento, todas as experiências jornalísticas da escritora haviam se respaldado no uso de pseudônimos⁷; pela primeira vez a escritora adotava sua própria identidade numa coluna jornalística.

As crônicas eram, em sua maioria, fragmentos livremente concebidos sobre os mais diversos temas, desde seu dia-a-dia doméstico, às vicissitudes do exercício de escrever. Perpassadas pelos mesmos questionamentos impregnados em sua ficção (muitos livros foram construídos pelos retalhos de textos publicados no jornal), as crônicas escritas semanalmente por Clarice lhe deram a oportunidade de estreitar laços com o leitor; exercitar o dialogismo e a polifonia que são marcas de sua produção ficcional; desenvolver ideias anotadas livremente; se inserir em sua escrita de maneira mais contundente e, sobretudo, abordar as dificuldades da escrita, a vontade de se despojar do simbólico para chegar ao não-sentido, apesar da consciência de que só através do simbólico se pode expressar o impossível.

Tais traços serão incorporados cada vez mais à sua ficção. A obra romanesca de Clarice Lispector evidencia-se exatamente a partir de uma linguagem que se impõe através da necessidade de dizer o silêncio, de

⁷ Em 1952, era “Tereza Quadros” na coluna feminina “Entre mulheres”, no semanário *Comício*, a convite de Rubem Braga. Anos mais tarde, na década de 60, passa a assinar “Helen Palmer” na coluna “Correio feminino – Feira de utilidades”, no *Correio da Manhã*. Ainda em 1960, a escritora viria a colaborar com a coluna “Só para as mulheres”, no *Diário da Noite*, adotando a identidade de ghost-writer da atriz Ilka Soares, que pouco antes havia conquistado o título de miss Brasil. Tais colunas soavam quase como um caderno de frivolidades, dando dicas de beleza, moda e bons costumes, especialmente ao público feminino, cujo teor distinguir-se-ia bastante daquele que Clarice viria a assinar na coluna de crônicas do *Jornal do Brasil* a partir de 1967.

verbalizar o indizível, de buscar o inexprimível. A crua experiência de G.H; a solitária interlocução em *Água Viva*; a palavra que (des)constrói criador e criatura em *Um sopro de vida* e, especialmente, Macabéia, a *matéria opaca* de *A hora da estrela*, são exemplos dessa escrita marcada pela *impossibilidade*, “prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 112). Uma escrita que busca se aproximar do Real.

Jacques Lacan (2005b), em conferência na Sociedade Francesa de Psicanálise, em 8 de julho 1953, principia a conceituação de três registros da realidade humana e considera que a subjetividade é constituída pela articulação desses registros, denominados de Simbólico, Imaginário e Real.

De maneira sucinta, podemos entender que o Imaginário compreende o campo da construção da imagem corporal e do *eu*. A noção de Imaginário foi usada como metáfora da completude, a partir da elaboração lacaniana de “Estágio do Espelho”, que se refere ao período em que o bebê, na idade entre seis e dezoito meses, manifesta amplo interesse em sua própria imagem refletida no espelho. A criança, que não teve ainda acesso à linguagem, não tem a imagem unificada de seu próprio corpo, não fazendo distinção entre o que ela é e o que não é. Ao se ver no espelho, começa o reconhecimento da identidade através da imagem especular, do *outro* que ela vê no espelho, em um jogo paradoxal de oscilação entre o *eu* e o *outro*. Jacques-Alain Miller, psicanalista responsável pelo estabelecimento de textos de Lacan, afirma que,

segundo Lacan, se a criança exulta quando se reconhece em sua forma especular, é porque a completeza da forma se antecipa com relação ao que logrou atingir; a imagem é, sem dúvida, a sua, mas ao

mesmo tempo é a de um outro, pois está em déficit com relação a ela. Devido a esse intervalo, a imagem de fato captura a criança e esta se identifica com ela. Isso levou Lacan à ideia de que a alienação imaginária, quer dizer, o fato de identificar-se com a imagem de um outro, é constitutiva do eu (*moi*) no homem, e que o desenvolvimento do ser humano está escondido por identificações ideais. (MILLER, 1987, p. 16-17).

Desta forma, a mesma imagem com que a criança se identifica, também a aliena. Buscando por si mesmo, o bebê espera se encontrar no espelho e se perde naquilo que não é ele. Desejando uma completude que não pode jamais ser alcançada, fisgado por miragens que ensaiam sentidos onde o sentido está sempre em falta, o desenvolvimento do *eu* se dará a partir de identificações ideais e não reais. Em suma, o registro do Imaginário diz respeito a essa relação de engodo, quando se investe na completude, na necessidade de uma imagem de inteireza.

O Simbólico, por sua vez, remete ao campo cultural, é o lugar do código fundamental da linguagem, da mediação. Essa “lei”, estrutura regulada que prescreve o sujeito, sem a qual não haveria cultura, Lacan denomina de “grande Outro”. O Outro, grafado em maiúscula, foi tomado para diferenciar do *outro* imaginário, semelhante e recíproco. É também Miller (1987) quem faz uma análise objetiva sobre o registro do simbólico:

O outro é o grande Outro da linguagem, que está sempre já aí. É o outro do discurso universal, de tudo o que foi dito, na medida em que é pensável. Diria também que é o Outro da biblioteca de Borges, da biblioteca total. [...] É o Outro da palavra que é o alocutário fundamental, a direção do discurso mais além daquele a quem se dirige. A quem falo agora? Falo aos que estão aqui e falo também à coerência que tento manter. (MILLER, 1987, p. 22).

O Simbólico é, desta maneira, um registro que envolve a complexa atividade humana desde os símbolos das sociedades primitivas até os estudos

da contemporaneidade. Sua inscrição se dá em qualquer tipo de estrutura de linguagem.

Segundo Lacan, o “inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1985, p. 27). Ele considera que o inconsciente obedece às leis da linguagem e coloca a fala como o instrumento por onde podemos verificar as manifestações do inconsciente, através dos atos falhos, chistes, relato dos sonhos e sintomas. Pondera, ainda, que a lingüística confere ao inconsciente um estatuto, possibilitando-lhe ser qualificável, acessível e objetivável (LACAN, 1985, p. 28). O simbólico é, deste modo, aquilo que encerra um sentido, um significado. O humano se constitui na e pela linguagem: é a linguagem que se corporifica.

O Real é, então, o que sobra, não apreensível pelos outros dois registros e se distingue pela impossibilidade de representação, pela ausência de sentido e de lei organizadora. Nos textos da primeira metade da década de 1950, Lacan (2005b) define o Real como “o que nos escapa”. No *Seminário III, As psicoses* (1955-1956) ele faz acréscimos nomeando o Real como o que escapa à simbolização: “na relação do sujeito com o símbolo, há a possibilidade de [...] que alguma coisa não seja simbolizada, que vai se manifestar no real” (LACAN, 1992, p.98).

O Real é, portanto, a instância que em geral nos causa mais dificuldades, manancial de angústia, de desordem, com a qual lidamos aos tropeções e que só conseguimos bordejar, com muito empenho, segundo Lacan, ao representá-lo da forma que for possível, mordiscando-o com os recursos do Simbólico e do Imaginário.

Ao tentar tematizar o impossível do Real lacaniano, o matemático e psicanalista Ricardo Kubrusly, no texto *O Real*, recobre-o de poesia e não-sentidos, mas, ainda assim, nos ajuda a entrever a sua qualidade de indizível:

O Real

Voávamos por sobre as últimas colinas ainda sem cor e deixávamos as terras das montanhas ondulantes para trás. Eu vi. Dentro e fora dos acontecimentos. Por todos os lados, eu vi. De todos os pontos de vista, de toda maneira possível e de toda maneira impossível, eu vi.

Por trás das últimas colinas, um planalto com a textura das horas se espalhava. Era como se tudo fosse feito de vazios. O universo, recém inaugurado ainda clamava por explicações. Os homens ainda eram sonhos de deuses distraídos e eu, sentada no eterno, contemplava um nada, um nada feito de vazios, e me perguntei: O que fazer com isso?

A tudo que em volta gritava por nomes eu chamava, Real.

[...] As pedras transparentes sonharam e o Real era o sonho das pedras esparsas sobre o nada, um nada feito de vazios. No sonho das pedras transparentes, estranhos acontecimentos se passavam. O Real era o que não se podia tocar, o que existia para fora da percepção, sem rastros, sem físicas, sem religiões. O Real era o grito surdo e rouco das coisas inexistentes que clamavam por nomes. O Real era o futuro impaciente em luta com os acontecimentos.

[...] Feito dos silêncios entre as palavras, dos lugares sem coordenadas, das esperas pacientes e das bússolas desnecessárias, vagando pela eternidade a espera dos acontecimentos, o Real era tudo o que existia, mas dele só se podia perceber o imenso vazio entre os escombros de seus símbolos.

Era um cenário que não se podia compreender. Eu estava lá. Eu vi, mas não compreendi. Voei por seus espaços infinitos, ouvi o ronco do primeiro motor que movimentou os acontecimentos. O Real estava lá, solto no nada, repleto de números e pedras invisíveis, eu vi. Mas dele, contrariamente, só se compreendia os ritos, as cerimônias simples dos seus gritos roucos, seu espanto clamando por um nome. Real, assim o chamei, na tentativa vã de aplacar-lhe o sofrimento lógico de não saber-se em si totalidade. O nada, então, era, realmente, tudo o que existia. (KUBRUSLY, 2009, p. 248)

A escrita de Clarice Lispector, no percurso literário de sua obra adulta deflagrado nos romances que serão analisados neste capítulo, busca, pois, uma aproximação desse Real, uma vez que se constrói em torno da necessidade de dizer o indizível, da busca pelo não-sentido: uma *escrita impossível*, se ponderarmos, como destacado na Introdução, que o Real é inapreensível. Essa expressão – *escrita impossível* – nos permite pensar em uma dupla articulação, como sugerido por Lúcia Castello Branco em *A mulher*

escrita (1989): na impossibilidade da escrita e na escrita de uma impossibilidade. Afinal, o texto de Clarice Lispector, buscando se aproximar do Real, “consistiria de fato num projeto impossível, enquanto registro verbal de processo averbal” (CASTELLO BRANCO, 1989, p. 112).

A escrita clariciana em sua obra adulta institui, deste modo, a necessidade de uma linguagem através da qual o texto busque destacar o que está para além da linguagem, mas só por meio da linguagem pode ser pensado. Esse tipo de texto está sempre às voltas com o “que é ilimitado, indizível, impossível, mas só por intermédio dos limites e das possibilidades do discurso viria a ser sugerido” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 17). O texto na obra adulta de Clarice Lispector é constituído por essa linguagem que contorna, que encena, que prioriza, que busca incessantemente o Real.

Quando pensamos na escrita em que a linguagem é sempre levada ao paroxismo de seus próprios limites através de “[...] textos em que a materialidade da letra se vê em alto-relevo, em que mais vale a escrita, o bordado, a bordadura, que o escrito, que a história, que o enredo” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 64), imediatamente somos levados a entrever a íntima relação da escrita clariciana com o Real: ela se constrói buscando o impossível e admitindo que o impossível é circunscrito pelo possível, procurando pelo ilimitado que os limites delimitam. No percurso literário da obra adulta de Clarice Lispector, vislumbra-se a inelutável consciência de que não há como bordejar o Real por outra via que não seja a do Simbólico. De que não há como escrever o silêncio, a lacuna, o indizível, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem.

Há em seus romances um esforço para expor o Real, como se fosse possível dizê-lo, escrevê-lo, representá-lo. Mesmo sem saber como ou o que dizer, as palavras jorram, explodem, invadem desarmônicas a superfície do texto e se apresentam “em sua corporeidade, significantes, desafiando o sentido, a lógica narrativa, o curso natural do enredo” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.96). E sabemos que “esta é a sua matéria, este o seu conteúdo: o desdizer-se, o esvaziar-se, através de um intenso processo de implosão de sentidos”. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 96). Tais peculiaridades causam um permanente desconforto no leitor que se vê submetido a uma inelutável relação de crise com a linguagem ao se deparar com essa escrita que se enuncia de uma outra margem e que efetivamente mobiliza quem lê.

O leitor se vê em proximidade com o que o teórico francês Roland Barthes chamou de *texto de gozo* (ou *texto de fruição*). No livro *O Prazer do Texto* (1987), Barthes busca articular, através das concepções psicanalíticas de *gozo*⁸ e de *prazer*, duas tipologias textuais: há textos que vêm da cultura, que não rompem com ela, que permitem uma prática confortável de leitura que contenta, preenche, causa euforia; são os denominados *textos de prazer*. Já os *textos de gozo* desconfortam o leitor, são textos que se aproximam da perda, que fazem ruir as certezas do sujeito. O *texto de gozo* não satisfaz a uma dinâmica da completude, do contentamento, da satisfação, mas assinala algo que se situa sempre adiante, mais além, e que, por conseguinte, nunca é alcançado por completo: “Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o

⁸ O termo "gozo" apropriado pela psicanálise abarca um sentido distinto do "gozo" como sinônimo de prazer ou ejaculação. Freud (1976) propõe um gozo para-além do prazer, um gozo que conjuga prazer e sofrimento. Tal gozo seria, portanto, um prazer para-além do "princípio do prazer", pois não obedece ao limite entre prazer e desprazer.

prazer é dizível, a fruição não o é. A fruição é in-dizível, inter-dita.” (BARTHES, 1987, p. 31). Portanto, os *textos de gozo* se aproximam do que chamo de *escrita impossível*, são textos que buscam engendrar uma nova linguagem através da tentativa de tocar em fragmentos de Real.

Segundo Lacan (1996), no Seminário *Mais, ainda* (1972-73), o Real é “o que não cessa de não se escrever” e o texto clariciano traz em seu bojo essa incessante procura por tentar registrar o que não se permite escrever. Se o Real é indizível, não “escrevível”, a única saída que o texto encontra é produzir sugestões de Real, é arriscar aproximar-se de seus fragmentos.

Ainda que fatalmente simbólica, como toda escrita o é, a escrita de Clarice Lispector tenta subsistir à mediação lingüística e busca “encostar” a palavra à coisa e atingir o que está além do signo, desembocando, muitas vezes, na implosão da linguagem. E torna-se um exercício de sugestão daquilo que é da ordem do não-simbólico, da não-linguagem. Um projeto de *escrita impossível* através da escrita de uma impossibilidade:

Porque seu universo é o entre - entre a palavra e o silêncio, entre o excesso e a lacuna, entre o eu e o outro -, seu universo é também o quase - a palavra quase chega a tomar forma, o discurso quase chega a jorrar, algo quase acontece na narrativa. Mas qualquer gesto esbarra na irredutível impossibilidade [...]. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 87).

Nos quatro romances de Clarice Lispector que abordaremos a seguir, veremos essa escrita que se propõe continuamente, repetidamente a tentar se aproximar do Real: prática efetiva de uma *escrita impossível*.

1.2 Aquilo que rodeia o intocável da coisa.

A paixão segundo G.H., publicado em 1964, é o primeiro romance de Clarice Lispector escrito em primeira pessoa. Em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, no Museu da Imagem e do Som (RJ), em 20 de outubro de 1976, Clarice revela:

A paixão segundo G.H. foi escrito em 1963 e publicado em 64. É curioso porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi *A paixão...* que não tem nada a ver com isso [...]. Porque eu não escrevo como catarse [...]. Eu quero a coisa em si. (LISPECTOR, 2005, p. 155).

A personagem-narradora, identificada apenas pelas iniciais G.H., em um aparente monólogo e numa narrativa repleta de idas e vindas, narra a um suposto interlocutor (a quem ela solicita, incessantemente, a presença) sua experiência infausta. O livro não estabelece nenhuma comunicação efetiva com o imaginário interlocutor, a sugestão de sua existência apenas forja a possibilidade da narrativa: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.” (PSGH, p. 15).

Este *outro* que esteia a experiência narrativa de G.H., aparece também no discurso da autora, já que, pela primeira vez, Clarice se dirige aos possíveis leitores – prática que se intensifica na literatura infantil, como veremos no Capítulo II:

Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.

Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (PSGH, p. 7).

A história começa e termina com seis travessões; entre eles a narrativa, que em suas primeiras palavras já indicam uma busca (do Real?): “— — — — — estou procurando, estou procurando.” (PSGH, p. 11).

O texto se desenvolve como em uma espiral: inicia um capítulo com a frase que terminou o anterior. Essa repetição, entre o fim de um capítulo e início do outro, confere à narrativa uma ininterrupta continuidade, realçando a tensão e alimentando a espera.

G.H. vive no 13º andar, na cobertura de um edifício elegante, e tenta reproduzir uma experiência que lhe acontecera na véspera. Na manhã anterior, após o café, havia decidido ocupar seu tempo livre arrumando o quarto de empregada recém-desocupado. Ao se dirigir aos fundos do apartamento, esperava encontrar ali um amontoado de “trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis” (PSGH, p. 34), já que o tal quartinho tinha a dupla função de dormida e depósito “para as escuridões das sujeiras e dos guardados” (PSGH, p. 36). Mas, para seu espanto, depara-se com um quarto inteiramente limpo. Como o seu propósito era fazer uma faxina, arejar, ocupando, assim, sua manhã de ócio, impacienta-se com a “ousadia de proprietária” da empregada que tinha espoliado o quartinho de sua função de depósito. G.H. descreve suas impressões sobre o quarto transformado num “quadrilátero de branca luz”, até o momento em que vê numa das paredes, quase em tamanho natural, o contorno feito a carvão de “um homem nu, uma

mulher nua e de um cão que era mais nu do que um cão” (PSGH, p. 39). Tanta nudez desperta em G.H a sinalização de uma ausência, um avesso de coisa, uma impropriedade. Desenhadas com traços excessivamente firmes, as figuras, soltas nas paredes, não tinham ligação entre si; cada uma olhava pra frente, “como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém.” (PSGH, p. 39). Aos olhos de G.H., a dura imobilidade das figuras fazia emergir a ideia de múmias ao mesmo tempo em que vislumbrava no mural de figuras agigantadas uma mensagem para ela: “O desenho não era um ornamento: era uma escrita.” (PSGH, p. 40). Numa hesitação entre achar estranho ou divertido, G.H constata que Janair, a empregada, era a primeira pessoa fora de suas relações de cujo olhar ela tomava consciência.

Com porte de rainha africana, próxima, mas desconhecida, quase invisível, de outro meio social e possivelmente com outros valores, Janair pintou a carvão suas impressões e o contato com tais imagens fez com que G.H. se sentisse violentada ao se descobrir naquele desenho duro e primário:

Abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma. Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado. (PSGH, p. 41).

O fato abala as identificações de G.H. Onde ela estaria? Na mulher, no homem ou no cão? Lembra-se, então, de suas fotografias, nas quais encontra um rosto inexpressivo e um olhar que a remete ao mistério. Até então ela só se via da forma como era vista pelos outros, seus semelhantes. O olhar de Janair, irônico, crítico, remete G.H. a um abismo e ela não consegue mais manter a

estabilidade de identificações sustentadas até então, o que principia o processo de despersonalização que será desencadeado no confronto com a barata.

Denise Rocha Stefan, em *A escritura de Clarice Lispector na interconexão entre a literatura e a psicanálise* (2004), assinala que entre as lembranças de seus retratos e o olhar de Janair estampado no desenho, G.H. se encontra próxima do registro do Imaginário, da constituição da imagem corporal e do eu. Entretanto, isto não a sustenta:

Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este - apenas esse - foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. [...] O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. (PSGH, p. 25).

Stefan (2004) pontua que ao falharem as identificações de G.H. com sua imagem corporal, ela recorre a seu nome, instância simbólica por excelência. Mas o que encontra não chega a se configurar como nome próprio, somente as iniciais, G.H., dois dígitos, uma cifra. Abalada pela fragmentação e pelo corte, G.H. sente-se despedaçada, como se tivesse sido privada de seu próprio corpo ao adentrar aquele quarto (STEFAN, 2004) – exemplo primoroso da dificuldade gerada pelo encontro com a falta de simbolização:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. (PSGH, p. 45).

No momento em que está confrontada com essa desorganização íntima, G.H. depara-se com a barata:

Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar. [...] Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. [...] De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. (PSGH, p. 45-47)

O fato lhe provoca uma mistura de sentimentos, entre atração e repugnância, desejo e nojo, uma espécie de gozo:

E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo [...].(PSGH, p. 52-53)

Acometida por tais sentimentos, G.H. fecha a porta do armário sobre o corpo da barata, que expelle “a matéria grossa, esbranquiçada” (PSGH, p. 62). Os “vômitos” de massa branca só aumentam o gozo da protagonista: “Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora” (PSGH, p. 62). A partir de então, a desorganização pessoal de G.H. se amplia, desencadeando um processo que ela chama de “despersonalização”, nesse contato direto com o Real. Até que, por fim, coloca a massa branca na boca:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma - eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. [...] Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino pra mim é o real. (PSGH, p. 166-167).

É a indizível profusão de sentimentos, impressões e percepções que essa experiência lhe causou o que G.H. se propõe a relatar desde o princípio da narrativa. Tal incidente externo desencadeou os acontecimentos psíquicos e emocionais que acometeram a personagem, levando-a ao profundo sentimento de despersonalização. E se, a princípio, G.H. declara não saber o que fazer com o que viveu, não sabendo como narrar, na medida em que vai tentando dar forma à sua experiência, quanto mais se aproxima da dificuldade de dizer o indizível, do Real, a personagem vai se entregando progressivamente ao estranhamento, passando a almejá-lo e, por fim, a buscá-lo de maneira insaciável, sem deixar, por outro lado, de recusá-lo ao esbarrar nos limites da linguagem.

Ou seja: se de um lado ela lida com a impossibilidade de dar representação ao fato que lhe ocorreu e ao que foi desencadeado através dele, por outro, vê-se confrontada, a cada nova sentença, com os limites da possibilidade de representação. E, por isso, retarda, contorna, adia:

[...] não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido [...]. Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! [...] Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. [...] Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar - adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (PSGH, p. 19-22).

E G.H. fala: força a palavra, tagarela, dilata significados e significantes tentando bordejar o que não é possível de ser dito. Implora a companhia de seu interlocutor, pois a figura suposta do outro a resguarda de fraquejar no sorvedouro do inexpressivo que é, não obstante, desejado.

E na diligência incessante de tentar dizer o Real, nas lacunas e nos vazios que sua palavra excessiva e tagarela procura encobrir, vemos as marcas singulares da escrita de Clarice Lispector. Segundo Lúcia Castello Branco é exatamente em torno dessa impossibilidade de representação, que se constrói grande parte da tagarelice do texto, “do delírio linguageiro” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 85). O texto clariciano em *A paixão segundo G.H* se instala nesse ambiente do elíptico e do prolixo, da lacuna e do excesso, do falar demais justamente por não saber como dizer. A escrita assume a postura de que não há como vislumbrar o Real, não há como abordar o indizível, a lacuna, a assímbolia, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 85-86), ainda que permanentemente passível do fracasso de seu intento. E a expressividade, portanto, irrompe, em excesso.

De acordo com Ana Augusta Miranda, na tese de doutorado *Contornos do indizível: o estilo de Clarice Lispector* (2005), trazer para o enredo um acontecimento que engendra uma experiência com o indizível, situar tal acontecimento na realidade da cena, parece ter a função de consolidar a aproximação do Real:

G. H. não quer a construção humana que inclui a palavra, quer o opaco e neutro da coisa e essa é a maneira de declará-lo. Aqui, é como se autora convocasse a realidade por necessidade, não por opção. Isso se reflete na escrita por uma divisão: buscando a mudez, G. H. fala excessivamente. Clarice fala excessivamente por sua boca; coincidência ou não, *A paixão segundo G. H.* é o maior entre os textos aqui analisados. Embora haja a declaração de busca pelo ponto de mudez, a resposta de Clarice, neste romance, a cada vez que a escrita a faz se aproximar desse ponto, é recuar através da criação de mais exuberância discursiva. (MIRANDA, 2005, p. 155).

G.H. tenta “desgastar” a linguagem através da exuberância discursiva, da demasia de expressividade: a verborragia como meio de alcançar o “silêncio”; *escrita impossível*. E chega a dizer que tocou no “indizível” com o fracasso de sua linguagem, que se ornamenta na impossibilidade de preencher o vazio, no encontro com as bordas, com o limite. Em *A paixão segundo G.H.*, a impossibilidade se revela como uma potência criadora, pois o vazio é o ponto em torno do qual se torna plausível escrever. Se não é possível dizer o Real, tocar “a coisa”, a única maneira de se aproximar de seu núcleo é rodeá-la, bordejá-la, é *não cessar de não escrevê-la*:

Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? [...] Não sei, não sei. Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. [...] A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa. (PSGH, p. 137-138)

Lúcia Castello Branco pondera:

Falar exaustivamente, excessivamente, em torno do impossível de dizer, daquilo que excede a realidade material exatamente porque escapa a ela, daquilo que se localiza precisamente no Real. Haverá outra maneira de dizer o indizível a não ser dizendo-o, reiteradamente, tagarelamente, até desembocar no silêncio dessa impossibilidade? (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 93).

Depois de todos os rodeios, do esforço por se criar um discurso suficientemente prolixo que seja capaz de transmitir a atmosfera de estranheza do indizível, o enredo recua e G.H. tenta retomar coisas cotidianas, como sair à noite na companhia de amigos:

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no “Top Bambino”, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei “crevettes ao não importa o quê”, e sei porque comerei *crevettes* hoje

de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo). (PSGH, p. 162).

Mas a narradora logo reconhece que não lhe é possível trilhar o mesmo caminho. Ao mesmo tempo em que tenta negar os efeitos de sua experiência, ela já não consegue afastar-se, já não quer a alegria comum, a vulgaridade doce e bem humorada e nem esquecer, como todo o mundo:

Mas agora, através de meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização. Tenho afeição pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, não usarei o vestido azul, mas o preto e branco. Mas ao mesmo tempo não preciso de nada. [...]. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. (PSGH, p. 173-174).

Antes de esbarrar na emergência de sua experiência-limite, G.H. planejava a faxina no quarto de empregada, que, embora não fosse uma tarefa rotineira, é uma atividade que lhe equipararia com as outras pessoas, com as construções sociais e culturais de seu meio, e que em nada se aproxima do indelimitado e disforme do Real. Entretanto, após o mergulho no contato com o impossível, ela empreende uma experiência de linguagem através da qual se busca apreender a realidade. G. H. se apresenta, então, modificada: ao fracassar em sua busca, uma vez que sua vivência é inapreensível por meio da linguagem, retorna com as mãos vazias, mas retorna com o indizível, que só pode ser bordejado ao falhar na tentativa de representação. O indizível só é tocado com o fracasso da linguagem, da construção humana:

Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p.176).

Segundo Ana Augusta Miranda (2005), *A paixão segundo G. H.* revela os furos da rede significante. É uma escrita aberta, reveladora da falta, denunciadora das margens, mas sem dispensar o enredo dito clássico, do qual se pode destacar uma compreensão, um sentido, uma história sendo contada; e que não dispensa, também, uma alta carga expressiva:

O excesso, a sobra, o resto, quando se acumula no tecido da escrita, evoca o gozo. [...] [Em *A paixão segundo G. H.*] a expressividade deposita restos no tecido da escrita e transmite, assim, o indizível em todo o seu vigor. Isso ocorre de diversas maneiras, mas principalmente pela utilização de imagens, quase sempre construídas utilizando adjetivos que refletem um certo paradoxo, um jogo de forças opostas, reveladoras da impossibilidade de dizer determinada experiência. [...] Ocorre outras vezes que o indizível é apenas descrito, não havendo, portanto, a potência necessária para sua transmissão. (MIRANDA, 2005, p. 159).

No texto “A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector”, Ana Maria Clark Peres, ao analisar o movimento de orientação em direção ao Real traçado pela obra clariciana, considera que em *A paixão segundo G.H.* podemos vislumbrar uma “carta de intenções”, já que a personagem afirma, a todo o momento, sua busca pelo indizível, pelo silêncio, pela falta de sentido:

Aliás, afirma-se desde o início do romance que a narradora quer algum tipo de “aproximação” (do Real?), mas ainda há o relato de um acontecido, *um enredo*, em suma. Ela adia para contar, retarda, contorna, gira em torno de..., repetidamente, põe-se “à beira do nada”, fala demais, mesmo que seu intento seja a mudez. A mudez a ser alcançada (meta reiterada) é uma “destituição”, segundo suas próprias palavras. A seu ver, o contato com a coisa “tem que ser um

murmúrio”; para tal é preciso usar “sílabas desconexas”, tornar-se um “nada vibrante”. Busca, sem cessar, o que não faz sentido – aqui haveria, sobretudo, uma carta de intenções –; G.H. quer “despersonalizar-se”, tirar de si tudo que a caracteriza. Tenta o inexpressivo, mas a expressividade impera, *em excesso*. (PERES, 2005, p. 101).

Ana Clark Peres pondera que, apesar de apontar para o indecível e do esforço de tentar tocar em fragmentos de Real, a escrita fracassa em seu intento de alcançar o inexpressivo já que se serve na expressividade para buscar a mudez (PERES, 2005). Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá faz a seguinte afirmação que vem a somar à ideia de “carta de intenções”: “assim como a repetição aumenta a teia de significações, pode também, em movimento inverso, reduzi-la. Onde se esgota a repetição, começa o silêncio. Em *A paixão segundo G.H.*, a repetição **prepara** o silêncio” (SÁ, 1979, p. 46 – grifo nosso).

Para finalizar essa leitura de *A paixão segundo G.H.*, e começarmos os apontamentos sobre a *escrita impossível* em *Água viva*, cito Benedito Nunes que, em *Leitura de Clarice Lispector* (1973), analisa a escritura do romance em questão, de maneira a corroborar com a leitura aqui proposta:

Vemos [...] por espelho, em obscuridade, na superfície da linguagem, que fala de várias coisas ao mesmo tempo, da linguagem que nos projeta no meio dos múltiplos reflexos da realidade por ela negada e transcendida, de encontro à presença da coisa que só o descortínio silencioso capta. Em *A paixão segundo G.H.* [...] o sentido erra entre o exprimível dos significantes e o inexprimível do significado. [...] O que se exprime nessas reflexões sobre o ato de escrever, – reflexões comprometidas com a forma da escrita que se produz para compreendê-lo – é [...] a contingência mesma da escritura autodilacerada, em conflito com a realidade que se esvazia dentro dela, e cujo êxito, paradoxal, é ao mesmo tempo um fracasso da linguagem, articulando o indizível e à beira da mudez. (NUNES, 1973, p. 142-148).

1.3 O figurativo do inominável

Água viva, publicado em 1973, é resultante de um longo escrito composto, em grande parte, por anotações e trechos de crônicas de caráter autobiográfico publicadas em jornais. Olga de Sá afirma que *Água viva* “pode ser o super-ícone-síntese das imagens recorrentes no estilo de Clarice Lispector.” (SÁ, 1979, p. 205).

Segundo Teresa Cristina Montero Ferreira, em *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999), foi por sugestão de Álvaro Pacheco, jornalista, editor e poeta, fundador da editora Artenova, que Clarice começou a escrever o que se tornaria, mais tarde, *Água viva*: “como poeta, o editor não se restringia a publicar os livros, gostava de conversar com o autor, emitia sua opinião e fazia sugestões. A Clarice sugeriu escrever um livro ‘abstrato’.” (FERREIRA, 1999, p. 255). A autora já havia se aventurado anteriormente a buscar contornos para o que é “abstrato” e o que é “figurativo”.

A segunda parte de *A Legião Estrangeira* (1964) foi intitulada, por sugestão de Otto Lara Resende⁹, de “Fundo de gaveta”. É composta por textos curtos que conservam sua autonomia sem o compromisso de estabelecerem conexões para formar um conjunto. E, apesar da variedade de temas e tons, despontam os fragmentos que tratam designadamente da linguagem e da representação, tomando a palavra como centro das considerações e abordando questões referentes à literatura e à arte em geral. Entre tais fragmentos, Clarice publica o sucinto texto “Abstrato e Figurativo”:

⁹ Depoimento de Clarice Lispector: “A legião estrangeira [...] traz uma parte de contos e outra de textos, que o Otto Lara Resende disse: “Bota o título ‘Fundo de gaveta’.”. (LISPECTOR, 2005, p. 148).

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu. (LISPECTOR, 1964, p. 151).

Clarice não estabelecia, portanto, uma oposição entre arte abstrata e figurativa, como definidas correntemente. A arte figurativa é aquela que busca representar objetos próprios da nossa realidade concreta, enquanto a abstrata busca compor a realidade da obra de maneira "não representacional". Para Clarice Lispector, contudo, o abstrato, muitas vezes, é o próprio figurativo, só que "o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil". Em sua obra, não temos a sugestão de imagens sem coisas ou imagens das coisas: temos a tentativa de apresentação da própria coisa. Aí parece incidir todo trabalho clariciano.

Em julho de 1971, a autora finaliza a primeira versão de *Água viva*, que naquele momento era composta por cerca de 280 páginas e se intitulava *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Algum tempo depois, muda o título para *Objeto gritante*, reduz consideravelmente o texto, eliminando o tom biográfico, os dados pessoais e diversos trechos que já haviam sido publicados no *Jornal do Brasil*. Clarice conta, em entrevista, sobre esse processo:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... [...] Era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte. (LISPECTOR, 1974, p. 24).

Por fim, com a colaboração de Olga Borelli, que auxilia Clarice juntando as anotações, datilografando os textos da escritora e mesmo estruturando o

livro¹⁰, em 1973, *Água viva* é publicado – com menos de 100 páginas –, ainda sob a insegurança da autora: “Este livro eu passei três anos sem coragem de publicá-lo, achando que ia ser ruim. Por que não tinha história, não tinha trama.” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Verdadeiramente há apenas um tênue substrato de enredo, já que a busca da narradora é pela falta de sentido:

Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. [...] Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas. (AV, p. 25).

A narradora, também não nomeada, é uma pintora que resolve escrever uma carta a um antigo e permanente amor. Mas não há uma história principal, um acontecimento central, como em *A paixão segundo G.H.*. Em *Água viva* a declaração de busca, que se institui desde a primeira página, se dirige ao “é da coisa”, ela quer encontrar o “it”.

O “é” da coisa, o “it”, mesmo sendo o seu cerne, se instaura no registro das palavras e se relaciona com um fragmento do tempo, que a narradora chama de “instante-já”. Somente nesse átimo temporal a coisa é, mas esse instante escapa sistematicamente:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. [...] E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (AV, p. 09).

¹⁰ É válido ressaltar que, concluída a estruturação de uma parte, Olga Borelli a entregava a Clarice para as modificações que julgasse pertinentes. Ela lia, fazia alterações, cortava o que achava necessário, acrescentava. Assim se deu em *Água viva* e em *A hora da estrela* (Cf. FERREIRA, 1999, p. 257-284).

A narradora afirma que a quarta dimensão do instante que tenta capturar é a própria palavra, ou seja, só através dela é possível bordejar o *é da coisa*. Entretanto, a palavra é tão fugidia quanto a atualidade, especialmente para quem a evoca no ato da escrita. O que se cria, destarte, é uma escrita constantemente renovada, que mantém a “palavra verdadeira” intocada.

Como se fosse uma "escrita-atelier", *Água viva* apresenta constantes alusões aos artifícios que a narradora-personagem anseia empregar para dar forma ao texto. A narrativa se constrói quase que inteiramente em torno da tentativa de se situar as relações entre a palavra e o indizível, em como utilizá-la para atingir o impossível da linguagem. Algumas questões levantadas estabelecem o tangenciamento entre a escrita e outras manifestações artísticas, sugerindo a busca por uma homologia entre as artes.

As menções à pintura, à música e à fotografia não apresentam uma comparação qualitativa com a escrita. Segundo Flávia Lins e Silva (2004), tais menções intentam, na verdade, uma complementaridade,

revestindo-se a escrita de elementos que permitem um modo de percepção de si análogo ao das outras artes. Essa busca de homologia da escrita com as artes não supre a insuficiência da palavra – constantemente referida nas obras – mas talvez faça com que a escrita adquira uma relativa autonomia, alcançando dessa forma uma dimensão mais ampla e uma relação mais estreita com as sensações e ideias que se deseja exprimir. (LINS E SILVA, 2004, p. 102).

Ao aproximar a arte da escrita à da pintura, a narradora afirma que ambas são realizadas com o corpo inteiro e não apenas com as mãos, embora se almeje fixar o incorpóreo. Ela, que até então se dedicava somente à pintura, sente agora necessidade das palavras e, por isso, passa a também escrever:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (AV, p. 10)

Ana Miranda (2005) ressalta que “o corpo, elemento muito significativo em toda a obra de Clarice, ganha aqui status de protagonista, em companhia da escrita” (MIRANDA, 2005, p. 124). Pondera ainda que, se sob o enfoque da narradora a palavra escapa junto com o instante, o corpo, em contrapartida, registra inegavelmente sensações da passagem desses elementos que o atravessam (MIRANDA, 2005, p. 124). Ao relatar sua experiência com a música, a protagonista apresenta uma definição imagética do que se passa na relação com as palavras:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.
E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. [...] Só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. (AV, p. 11).

Após empreender a possibilidade de equiparar duas formas de linguagem – a escrita e a pintura –, a narradora faz irromper na narrativa uma terceira: a música. E alega que só é possível traduzir a pintura em palavras se for da mesma maneira que o som musical sobrepuja em si, implicitamente, uma palavra muda. As aproximações entre escrita e música sugerem a tentativa de fazer com que a escrita abarque a mesma autonomia da linguagem musical.

Uma narrativa que não seja a “representação” de algo – como os episódios de uma história –, mas uma imanência da palavra “sem significado”, a palavra como vibração e sonoridade: “Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictinossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida” (AV, p. 12). A permanente necessidade de trazer o Real para a escrita, fazendo dela o “figurativo do inominável”:

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? [...] Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. [...] Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre "outras coisas", não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história? (AV, p. 73-74).

Essa tentativa de tomar a palavra “sem significado”, como som e vibração, nos remete às considerações feitas por Roland Barthes (1973) ao formular suas definições sobre o *texto de gozo* (*texto de fruição*). Barthes faz alusão à escrita dos “pequenos sentidos”, que dá destaque ao som, ao sussurro, ao sopro, aos ruídos indefinidos e ao silêncio a que o Real se reduz. Segundo Barthes, a efetivação dessa escrita só é possível através do que ele chama de “escritura em voz alta”:

A *escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada [...] pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte [...]. Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o *grão* da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua,

não a do sentido, da linguagem. (BARTHES, 1973, p. 84-85 – grifos no original).

Tal noção de *escrita em voz alta*, tão peculiar ao texto de *Água viva*, nos remete à concepção de *lalangue*, termo cunhado por Lacan e traduzida em português por *lalíngua* ou *alíngua*. Em diversas ocasiões Lacan aborda o conceito:

Alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. (LACAN, 1996, p. 188).

[...] a linguagem, essa linguagem que não tem absolutamente nenhuma existência teórica, intervém sempre sob a forma do que chamo com uma palavra que quis que fosse o mais próximo possível da palavra lalação – *alíngua*. (LACAN, 1975).

Alíngua não é para ser dita viva porque está em uso. É antes mesmo a morte do signo que ela veicula. (LACAN, 1974, p. 07).

Haroldo de Campos, ao defender a tradução de *lalangue* por *lalíngua*, nos oferece uma pontual compreensão do neologismo lacaniano:

Aqui, desde logo, discrepo de tradução que vem sendo proposta em português para esse neovocabulo: **alíngua**. Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação [...]. Assim, **alíngua**, poderia significar carência de língua, de linguagem [...]. Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela "função poética" [...]. Então prefiro **LALINGUA**, com LA prefixado [...]. **Lalia, lalação** derivados do grego **laléo**, têm as acepções de "fala", "loquacidade" [...]. Toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês **lalangue**, mas se perde em **alíngua**) corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana [...]. LALÍNGUA nos "affecta" com "efeitos" que são "affectos" resume Lacan, mostrando que sabe jogar com mestria o jogo que enuncia. (CAMPOS, 1990, p. 14 – grifos no original).

E como a *lalíngua* se manifesta no texto, já que, pela própria idiossincrasia, ela se estabelece num campo inacessível, do pré-simbólico, necessariamente no domínio do Real? Sua manifestação seria possível por meio do que Lacan apontou como "efeitos de *lalíngua*": através de suas

intervenções, incursões, de seu desaguamento no interior do discurso e da língua, provocando-lhes estranhamentos, engodos, falhas, sustos. Mas o que se vê em *Água viva* não são somente os efeitos de *lalíngua*, mas também a necessidade de tentar apresentar (e não somente de representar) *lalíngua* em seu estado bruto, “de fazê-la falar desse lugar que é o fundo do fundo do poço, [...] desse umbigo da escrita e da memória onde as palavras nada dizem além de sua vacuidade.” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 89).

Em alguns trechos destaca-se a busca pela representação da *lalíngua*, através da necessidade de revelar a intenção de colocá-la em prática:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: "Tronco luxurioso". (AV, p. 25).

Mas o que singulariza a narrativa são os trechos em que as palavras, puro som, buscam negar seu estatuto simbólico e aproximar-se do Real, e a *lalíngua* inunda a narrativa como água viva que escorre da fonte:

Embora imaterial, precisa do corpo nosso e do corpo da coisa. Há objetos que são esse mistério total do "X". Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de "X" espocando sem parar. O excesso de mim chega a doer e quando estou excessiva tenho que dar de mim como o leite que se não fluir rebenta o seio. Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata. Elasticidade de uma pantera macia.
Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o "X" inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele horror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror. (AV, p. 72-73).

Por meio das aproximações com a pintura, a narrativa também nos mostra a tentativa de fazer com que a palavra se exima de sua discursividade.

Se ao aproximar a escrita da música, busca-se adotar a palavra como som e vibração, lisa de significados, acercar-se da pintura nos permite entrever a tentativa de transformar a palavra em objeto palpável, em algo para ser visto:

Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. [...] Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (AV, p. 12).

Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (AV, p. 16).

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. (AV, p. 17).

Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não. [...] O que é isto que estou te escrevendo? (AV, p.60).

Flávia Lins e Silva (2004) destaca que a expressão “coisa-palavra” que a narradora de *Água viva* utiliza para denominar sua escrita, a remete de imediato à expressão “Palavra-coisa”, cunhada por Sartre (1967, p. 42-64) ao se referir ao uso da linguagem pelo poeta em contraposição ao prosador. Flávia explica que, segundo Sartre, ao escrever o prosador se serve das palavras como instrumento de expressão, como designação de objetos e situações. Sua escrita tem a função de transmitir mensagens. Por outro lado, as palavras para o poeta estão em “estado selvagem”, não submetidas às convenções de utilidade e expressividade. Elas não são tomadas como signos, mas como “coisas”: “sua sonoridade, tamanho, aspecto visual, etc. constituem o significado mais do que o expressam. Assim como o músico e o pintor que agrupam cores e sons, o poeta cria um objeto”. (LINS E SILVA, 2004, p. 105).

Parte da crítica apontou, desde o início, a íntima relação mantida pela obra de Clarice Lispector com a linguagem poética, mesmo que seu domínio textual tenha sido a prosa. Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*

(1979), ao analisar a linguagem clariciana, destaca características que nos permitem vislumbrar a dimensão poética de sua obra: quebra de linearidade discursiva; preocupação constante com a forma de escrita em detrimento do desenvolvimento narrativo; uso excessivo de metáforas, comparações, paradoxos, oximoros; pontuação que não obedece às normas; repetições; frases fragmentadas; metalinguagem, entre outras. Em *Água viva*, podemos emparelhar a escrita que se pretende – e que se constrói – com a atividade poética tal qual pensada por Sartre e apontada por Lins e Silva (2004):

A escrita é composta por um amálgama de palavras-coisa que perdem seu caráter utilitário e não pretendem servir de instrumento para a “representação” de um aspecto do mundo, mas antes se tornarem a própria imagem [...], como diria Sartre. (LINS E SILVA, 2004, p. 105).

É possível, pois, vislumbrar o entrelaçamento de três elementos que despontam no livro: a coisa, a palavra, o corpo. Tais elementos, figuras recorrentes na obra adulta clariciana, podem, aqui, ser associados aos três registros fundamentais propostos por Lacan (1974-1975) para apreender a experiência do sujeito: o Real, o Simbólico e o Imaginário.

Como foi sucintamente abordado no início deste capítulo, o registro do Imaginário é o arcabouço das imagens apreendidas na relação com o outro; diz respeito ao campo das fantasias e das identificações que dão sustentação ao sujeito. O registro do Simbólico está relacionado ao grande *Outro*, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura; ao tesouro de significantes que causam o sujeito, isto é, que produz o sujeito como ser de linguagem, como efeito dela. E o registro do Real diz respeito aos restos que não podem ser eliminados em toda articulação do significante, o que sobra como resíduo do

Imaginário e que o Simbólico é incapaz de capturar. O Real é o impossível, aquilo que não pode ser simbolizado, mas que, paradoxalmente, só pode ser aproximado por intermédio do Simbólico e do Imaginário.

Poderíamos, então, associar a *coisa* ao registro do Real. Alcançar o *é da coisa* é o grande alvo da escrita em *Água viva* e, no entanto, é o inapreensível, o impossível de ser alcançado, que só se permite bordejar. A *palavra* inevitavelmente abarca o registro do Simbólico. Ela é a *quarta dimensão* para se chegar ao *é da coisa*, uma vez que por intermédio do Simbólico se pode aproximar de fragmentos de Real. E o *corpo* é do registro do Imaginário. Se a *palavra* escapa junto com a *coisa*, o corpo, em contrapartida, registra as sensações da passagem desses elementos que o atravessam e que se inscrevem nele, fazendo-o assumir traços de *coisa* e de *palavra*, numa busca por completude e inteireza.

O entrelaçamento desses três elementos conduz a narrativa à busca de um suposto instante “inaugural” do ato de criar, do ato de escrever. De um escrever que flua, que corra e que escorra. Tal escrita leva a narradora a perseguir e a registrar o que é da ordem do intervalo, da entrelinha, do interdito; a buscar tanger o que ainda não é palavra ou o que está “atrás do que fica atrás do pensamento” (AV, p. 12): um texto de gozo, *escrita impossível* que busca abarcar o que é do registro do Real. Segundo Lúcia Castello Branco,

[...] é nesse percurso enviesado que reside a riqueza da escrita [clariciana]: é porque ela encena e prioriza o Real que ela é atordoante, colocando o leitor em estado de perda, como numa vertigem; é porque ela também se situa no imaginário que sua leitura arrebatada, apaixona, mantém o leitor imerso; é porque ela é simbólica que ela se sustenta enquanto leitura, enquanto decifração. Aí ela se aproxima de qualquer texto literário - afinal, em muitos textos essas três instâncias estão presentes -, mas também aí ela se distingue dos demais: não é qualquer texto que leva ao paroxismo a relação do sujeito com a linguagem, não é qualquer texto que exhibe, reitera e se

nutre prioritariamente do Real. [...] Entretanto é apenas nesses textos de gozo, [...] que o Real, apesar de enviesado, indireto, mascarado pelo simbólico, procurará se constituir em elemento estruturante, apontando sempre em direção à singularidade, à subjetividade impossível da realidade pré-discursiva, como nos sugere o texto de Clarice. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 96-97).

Após diversas elaborações a respeito da relação da palavra com o impossível e da condição subjetiva que tais relações evocam, na parte final do livro a narradora discorre sobre prováveis elementos para a criação, dando destaque para aqueles que mais se aproximam do “it”. São elementos que não remetem à outra coisa, que “não mudam de assunto”, e que seriam produtivos nessa escrita que se pretende como uma tentativa de deter o deslizamento que o sentido produz:

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho [...]. Ele me arrasta para o vazio [...], o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar de tantos silêncios desdobrados em outros. Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe.
[...] Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso. (AV, p. 71-72).

Além do espelho, surgem outras imagens significativas: o guarda-roupa, que em *A paixão segundo G.H.* era o depositário da barata, aqui aparece como possuidor da natureza da “inviolabilidade das coisas” (AV, p. 75). Por fim, a narradora se transforma ela mesma em coisa:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (AV, p. 79).

Se cotejarmos o movimento da escrita na busca pelo Real que ocorre em *Água viva* e em *A paixão segundo G.H.*, perceberemos uma fluente modificação de estratégia que ocorre de um texto ao outro no que se refere à aproximação do Real.

Em *A paixão segundo G. H.*, a palavra é criação humanizada em demasia que recobre a coisa. A busca pelo inexpressivo, pelo Real, deveria, portanto, prescindir de palavras e de toda expressividade. Entretanto, o indizível é também potência expressiva, tornando impossível a renúncia da discursividade e interditando o acesso ao Real, que só é revelado pelo próprio excesso, que, ao recobrir a falta, o vazio, acaba por revelá-lo.

Em *Água viva* a narrativa busca um novo caminho: a palavra exhibe sua face de *coisa*. Não é utilizada apenas como véu encobridor; miscigena-se ao próprio registro do Real, mesclando-se a seus fragmentos. Assim, herda desse campo uma parcela de inacessibilidade.

Como vimos anteriormente, em *Água viva* as menções a outras atividades artísticas, como a música, a pintura e a fotografia, são recorrentes, bem como em *A paixão segundo G. H.*. Mas, aqui, ocorre a sugestão de uma homologia das artes, enquanto em *A paixão...* se estabelece uma hierarquia em que a escrita é ponderada como menos capaz de se aproximar do Real do que, por exemplo, a escultura:

[...] talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.

Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. (PSGH, p. 26).

Outro ponto de variação de estratégia entre as duas narrativas diz respeito à composição do “enredo”. Enquanto G. H. narra um acontecimento a um interlocutor imaginário (a quem pede a mão constantemente como uma maneira de se resguardar de fraquejar no sorvedouro do inexpressivo que é, não obstante, desejado), a narradora de *Água viva*, que nos espolia até mesmo da mesquinhez das iniciais de seu nome, dispensa a ajuda de um interlocutor e se deixa levar pela correnteza do inexpressivo sem ponderações:

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá. [...]
 Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu.
 [...] Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu. (AV, p. 19-20).

Em *A paixão segundo G. H.* há um ápice na narrativa, uma culminância cercada inteira e reiteradamente de pré-clímax. Em *Água viva*, a escrita é continuamente o clímax. G. H. chega à beira, toca em fragmentos de Real e de lá retorna. Em *Água viva*, a narradora se inscreve à beira, não se estabelece em outra posição. Segundo Ana Augusta Miranda:

A transmissão do indizível apresenta nuances distintas em cada escrito, apontando para o movimento do estilo de Clarice Lispector. [Em *Água viva*] Escreve-se não um livro, como podia ser chamado o anterior, mas um clímax. “Clímax” é, entretanto, um significante que [...] se relaciona com o gozo, embora não sejam idênticos. O clímax pode ser considerado como o ápice do gozo. Se em *A paixão segundo G. H.* o ápice é um momento destacado, [...] em *Água viva*, o que se escreve é clímax o tempo todo. [...] Parece haver uma postura de escrita mais decidida diante do indizível. A palavra não é dispensada, mas busca, em determinados momentos, não metaforizar, quer ser, ela própria, o objeto [...]. Da mesma forma, o “tronco luxurioso” que tem a função de fio condutor de texto é tomado por sua vibração fonética. (MIRANDA, 2005, p. 163-164).

Em *Água viva* ocorre a efetivação do que é enunciado e a narrativa, absolutamente fragmentada, revela a pouca preocupação com o fluxo textual, privilegiando mais o *significante* que o *significado*, mais o *som* que o *sentido*, mais a *enunciação* que o *enunciado*. Segundo Ana Miranda, “não encontramos aqui o movimento ondulatório de G. H., de aproximações e recuos em relação ao indizível. *Água viva* é o tempo todo à beira, fazendo dessa proximidade sua superfície única.” (MIRANDA, 2005, p. 165).

Para finalizar e adentrarmos a volatilidade de *Um sopro de vida*, cito uma declaração de Clarice Lispector que vem a corroborar com essa ideia de mudança de estratégia na efetivação da *escrita impossível* na busca pelo Real:

Água Viva talvez seja um trabalho [...] estranho. Acho que foi um salto que eu dei. Há anos este livro existe em mim, todo vago, todo confuso. E, de repente, senti os trabalhos do parto. A partir daí, comecei a entender melhor o que eu sempre quis dizer. Mas foi um livro que me deu muito trabalho de introspecção. [...] Minha ambição era essa coisa quase impossível [...] (LISPECTOR *apud* PARAÍSO, 1973).

1.4 A sucata da palavra

Publicação póstuma, de 1978, *Um sopro de vida (Pulsações)*, escrito paralelamente a *A hora da estrela* (1977), foi organizado por Olga Borelli, que preparou os manuscritos para a publicação. Em nota introdutória ao romance, Olga explica:

Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. Por isso, me foi confiada, por ela e por seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*. (BORELLI, 1978, p. 12).

Ainda na apresentação do romance, Olga informa que:

Para Clarice Lispector, [...] *Um sopro de vida* seria o seu livro definitivo. Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, "escrito em agonia", pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter. Simultaneamente à sua criação, ela escreveu nesse período *A Hora da estrela*, sua última obra publicada. (BORELLI, 1978, p. 12).

Livro definitivo, essa escrita em agonia, de difícil criação, traz em seu bojo a recorrente aspiração clariciana de fazer coincidir o tempo da escrita com o tempo da leitura, tempo do escritor e tempo do leitor. Sua instigante busca pelo *instante já*.

Se em *Água viva* temos uma narrativa desarticulada, monológica e não sabemos sequer o nome da narradora, em *Um sopro de vida* ocorre a reinvocação de personagens. Clarice Lispector cria o personagem Autor, um homem, escritor, que inventa uma personagem do sexo feminino, Ângela

Pralini¹¹, que, por sua vez, também escreve um livro. A narrativa consiste em breves vislumbres do Autor e breves vislumbres de Ângela, como se tudo se passasse na hora em que está sendo escrito e em que está sendo lido:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. (SV, p. 20).

O título do livro, bem como a segunda de suas cinco epígrafes, remetem ao momento inaugural de toda a criação e particularmente ao primeiro dos cinco livros do Antigo Testamento, os quais recolhem o mito da criação, a origem do povo de Israel e as leis que regeram a vida deles: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente” (Gênesis, 2,7, *apud* LISPECTOR, 1999b, p. 12).

O sopro, elemento recorrente na obra clariciana, simboliza em diversas culturas o exercício de força criadora da divindade. Em todas as grandes tradições ocidentais, ele abarca esse sentido, quer se trate do *pneuma* grego, do *spiritus* latino ou da *rua* hebraica. O termo *rua* vai ainda além e denota, simultaneamente, sopro e palavra, que amparam-se mutuamente, um esteando a emissão do outro e, assim como o sopro, a palavra também pode insuflar a vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 851).

¹¹ Em nota do livro *Clarice Lispector – Uma leitura instigante*, Telma Maria Vieira informa que Ângela Pralini é um resgate que Clarice Lispector faz da personagem do conto “A partida do trem”, publicado mais tarde no livro *Onde estivestes de noite*. (VIEIRA, 1998, p. 76).

Contudo, o sopro criador, fundador de novas palavras e novos sentidos, não se delinea no romance de Clarice Lispector. Aqui é, antes, o que não principia pelo começo. A escrita clariciana nos sugere que o sopro de vida é aquilo de que a palavra carece para renascer depois de ter sido desgastada exaustivamente nos escritos anteriores. É necessário demolir a palavra, extenuá-la de seus sentidos para se aproximar do Real, mas somente através de seu renascimento é possível fazer do texto uma escrita em constante processo, em incessante movimento. Mas o que se almeja é aquele sopro que a fará renascer livre de sua carga discursiva, puro sussurro:

Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. (SV, p. 97).

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. (SV, p. 14).

Ana Miranda (2005) destaca a peculiaridade da *escrita impossível* de trabalhar sempre com o resto, com o que sobra no processo de desgaste da palavra, uma vez que é por essa via que se pretende chegar ao Real:

[Em *Um sopro de vida*] encontramos o escritor localizado de saída no vazio do indizível, na ausência de significados, tendo como matéria-prima para o trabalho apenas a sucata que restou das palavras. Novamente sobrevém a ideia de resto, imediatamente reforçada pela palavra “poluição”, escolhida entre as possibilidades para nomear o não-discursivo. (MIRANDA, 2005, p. 131).

O Autor informa que com o livro concluído, ao reler, opta por eliminar mais da metade, poupando somente o que lhe “provoca” e “inspira para a vida”. E acrescenta as páginas iniciais, como uma espécie de “prefácio” ou “explicação”: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste

começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (SV, p. 21).

Nesse “prefácio”, o Autor enuncia e ensaia a escritura, estando já em seu interior, como uma preparação para a tarefa para a qual se propôs – escrever o livro: “Sinto que não estou escrevendo ainda. Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo espirais no ar.” (SV, p. 15). Ana Clark Peres, no texto já citado, destaca que “desde a frase que funciona como uma primeira epígrafe – ‘Quero escrever movimento puro’ – retorna, em algum nível, a carta de intenções já apresentada em *A paixão segundo G.H.* e em *Água viva*.” (PERES, 2005, p. 103). Usando, mais uma vez, da expressividade, a “carta de intenção” que declara a busca pelo inexpressivo é redigida na primeira parte do livro e se estende por toda a narrativa:

Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os “fatos”? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? [...] Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. (SV, p. 15).

Vou escrever um livro tão fechado que não dará passagem senão para alguns. (SV, p. 34).

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. (SV, p. 35).

É ainda nessa primeira parte que o Autor evidencia a contingência de um outro com o qual deve interagir para forjar sua escritura:

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem. (SV, p. 19).

[...] Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo. (SV, p. 28).

Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha

invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas. [...] O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma [...]. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas. (SV, p. 19-20).

Na segunda parte, intitulada de "O sonho acordado é que é a realidade", Ângela Pralini toma forma: "Eu simplesmente não posso mais escrever. Vou deixar por uns dias Ângela falar." (SV, 32). O narrador se constitui escritor e se nomeia, então, de Autor – "vi que tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela." (SV, p. 35) – e a personagem ganha vida e também surge como escritora: "Eu escrevo um livro e Ângela outro." (SV, p. 35).

Um sopro de vida apresenta um entrelaçamento de categorias ficcionais que se intensifica pelo fato de o Autor, que é personagem, ser também narrador e leitor. Ao abordar os escritos de Ângela, ele se desdobra em autor-narrador-leitor, uma vez que suas constantes interferências para tecer considerações sobre a personagem, são abalizadas pelo texto que ela escreve e ele lê.

A partir da especificidade da relação entre os personagens, a narrativa se adorna, numa espécie de *mise en abyme*, de várias cenas de composição que abordam a escrita e o ato de escrever. A lacuna que se evolva entre criador e criatura – o Autor e Ângela, mas também entre Clarice Lispector e seus dois personagens – sugere a construção de três monólogos, tendo o de Clarice como pano de fundo: no intervalo de tais discursos, o Real se apresenta como implicação desse hiato inevitável. Evidencia-se que o efeito da criação se esquia dos desígnios do autor.

Na tentativa de “quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas” (SV, p. 19) e chegar ao indizível através dos *restos*, o Autor impinge Ângela Pralini de toda a sua necessidade de evasão de sentido: “Ângela é meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra” (SV, p. 38). Todavia, quanto mais ela se aproxima do Real, mais difícil é para o Autor manter as rédeas da narrativa:

Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor. (SV, p. 47).

Os fragmentos do “diário” de Ângela Pralini são desarticulados, sem nexos, e isso é explicado pelo Autor como “doidices”: “Há desconexão nela” (SV, p. 30). Mais uma vez estamos em proximidade com uma escrita dos “pequenos sentidos”, que dá destaque ao som, ao sussurro, ao sopro, aos ruídos indefinidos e ao silêncio a que o Real se reduz, e que foi denominada por Barthes de “escritura em voz alta”. Dessa escrita que se permite entrever “na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios” (BARTHES, 1973, p. 85), como vimos anteriormente em *Água viva*.

Desponta, portanto, no discurso de Ângela, uma diligente aproximação da *lalíngua*, como definida por Lacan. Da mesma maneira que ocorre em *Água viva*, não são somente os “efeitos de *lalíngua*” (através de suas intervenções, de seu desaguamento no interior do discurso e da língua, provocando-lhes estranhamentos, engodos, falhas) que incidem em *Um sopro de vida*. Aqui também irrompe a necessidade de tentar apresentar (e não somente

representar) *lalíngua* em seu estado bruto, e as palavras, puro som, buscam negar seu estatuto simbólico e aproximar-se do Real. Jacques-Alain Miller em “O escrito na palavra” (1996), afirma a possibilidade de “vivificar o escrito pelo timbre”, valendo-se para isso de jogos de palavras, aliterações, jogos fônicos, “atualizando na escrita uma língua que se quer iniciática” (MILLER, 1996, p.99). É assim que Ângela, absorvida, tragada pelo desejo de dizer, constrói a sua escrita:

Eu gosto um pouco de mim porque sou adstringente. E emoliente. E sucupira. E vertiginosa. Estrugida. Sem falar que sou bastante extrógena. 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, p. 51).

É assim: dacobela, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. (SV, p. 60-61)

O coral selvagem é pontudo e ilha de Capri ao sol. O colar de coral não se pode pegar em punhados na mão: fere a concha delicada dessa mão branca e nervosa.
Ao redor do pescoço, o colar de coral é coroa de espinhos de Cristo.
Ah! O diadema! Sou a rainha! Flamejo como coroa alta que sou. Os reis me usam em forma de capuz papal triangular. (SV, p. 121).

Ângela engendra uma linguagem através da qual não se conta uma história, uma “linguagem outra, próxima da assímbolia, do silêncio e do caos de uma pré-linguagem” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 88).

Já prescindindo de ser discursiva, à beira de não ter sentido, sem ser de ninguém e sendo para ninguém, nessa escrita as palavras terminam por remeterem-se umas às outras, à própria escrita:

O que escrevo agora não é de ninguém não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantabile. O que escrevo é autonomamente real. (SV, p. 78).

Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscente, sem nada haver com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias em que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras

amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. [...] Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu. (SV, p. 95)

Segundo Lúcia Castello Branco,

É aí, nesse lugar de palavras que se querem coisas, mas que são sempre palavras, nessa voz quase audível que se quer além da linguagem, mas que é sempre escrita, nesse antes da leitura em que tudo, no entanto, é hieroglifo, [...] é aí que se pode vislumbrar esse impossível da escrita, tão demarcado por Clarice [...]: eu quero o instante "já", mas o instante "já" é sempre um "era", quero a coisa, mas só tenho seu signo, quero o todo, mas me desfazo em partes, quero parecer-me com um eu, mas o 'eu' é sempre um 'outro'. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 79-80).

O Autor avisa que Ângela “é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci”. (SV, p. 58), “Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou” (SV, p. 30). Revela, ainda, que a vida dela não muda de assunto, não sendo obstruída por uma vida imaginária:

Agarrar o momento é uma sincronia dela e do tempo: sem precipitação mas sem demora. Um presente infinito que não se inclina sobre o passado nem se projeta para o futuro. [...] Sua vida "não muda de assunto", não é interrompida por vida imaginária. (SV, p. 59).

Exatamente como os objetos que a narradora de *Água viva* elege ao final do livro, Ângela é concebida como não sendo metafórica, nem metonímica, interditando qualquer possibilidade de as palavras resvalarem quando colocadas em cadeia, ela é “ao pé da letra” (SV, p. 67). Já o Autor, em contrapartida, se inscreve de maneira distinta: “Virei uma abstração de mim mesmo: sou um signo” (SV, p. 68).

Ana Augusta Miranda (2005) sugere que o Autor pode ser equiparado ao trabalho de elaboração da escrita, enquanto Ângela seria seu resultado, o

escrito em si. A escrita, ostentada como ato de representação e de simbolização, abarca um ponto de retenção que, embora tênue, é intransponível:

Autor – Atravessar este livro acompanhando Ângela é delicado como em caminhada eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo sem fazê-la perder seu invisível porém real contorno — invisível, mas há uma pele feita de quase nada circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema. Ângela é uma gema. (SV, p. 49-50).

Miranda conclui que a “gema preciosa do indizível, embora dê a impressão de trazer em si o significado, a chave que permitiria a decifração, logo se mostra avessa, solta do texto, embora seja dele uma parte constituinte” (MIRANDA, 2005, p. 133) e acaba por revelar-se absolutamente sem sentido:

Ângela, o escrito, só reconhece do que nela se escreveu a caligrafia, o contorno da pele da palavra, a letra feita de quase nada que, ao fazer borda ao indizível, acaba por transmiti-lo, pois o contorno destaca o vazio. (MIRANDA, 2005, p. 133-134).

Mais uma vez temos a recorrência na escrita clariciana da tentativa de se chegar ao impossível de verbalizar, de se aproximar do Real, através de um discurso carregado de expressividade e, portanto, se instaurando veementemente no registro do Simbólico. Aqui, essa dupla articulação é colocada em contraste através da relação entre o Autor e Ângela:

Autor – Para quem escreve, uma ideia sem palavras não é uma ideia. Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de ideias. Meu trabalho é cortar o seu balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue ao menos gaguejar. (SV, p. 124).

Mas o que se diferencia nesse escrito é a estratégia de Clarice em não permitir que a narrativa sucumba à luta agônica entre os dois campos, o do indizível e o da expressividade, como também assinala Ana Miranda (2005, p.

134). Em *Um sopro de vida* a narrativa concebe um terceiro campo em que o indizível e a expressividade convergem e se tangenciam, ainda que não se recubram:

Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras. (SV, p. 124-125).

Apesar do “delírio linguageiro” já mencionado, da necessidade de recorrer à expressividade para alcançar o que está além da palavra, em *Um sopro de vida* a fuga do sentido não é apenas anunciada, mas executada pela escrita. Clarice discorre, tagarela sobre o nada, arrisca tudo abranger no presente do escrito, para, então, bordejar o indizível. Aqui, a tagarelice de *A paixão segundo G.H.* se une ao presente absoluto de *Água viva*: é a *lalíngua* que se apresenta no *instante-já*, fazendo com que a impossibilidade dessa escrita vislumbre o Real.

Ângela é, para o Autor, uma espécie de emissária apta a fazer a mediação entre ele e o mais-além, o indizível, o Real. Porém ao tentar cobrar essa mediação, uma vez que foi por isso que ele a criou, Ângela se resguarda de sua possível interferência, para vivenciar o indizível e tocar sozinha em fragmentos de Real. E, ao se deixar levar pela volatilidade do sopro indizível, ela se esquia das mãos do Autor, adquire vida própria e se rebela contra as tentativas de controle do escritor. E por isso ele precisa dar um fim à ela ao final da narrativa.

Ana Clark Peres lembra que no trecho do livro “explicita-se a confusão Autor/Clarice” e “a fusão Ângela/Clarice” (PERES, 2006, p. 106). Desde o

princípio da narrativa, vemos constantes articulações entre Ângela e Clarice. Ambas são escritoras e também pintoras. Ângela, tal como Clarice, escreve crônicas semanais num jornal, apesar de considerar que “crônica não é literatura, é para-literatura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera medíocres” (SV, p. 98). Além disso, “só consegue anotar frases soltas”, “esparsas notas”, “todas fragmentárias” (SV, p. 102). A certa altura, Ângela questiona: “Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante...” (SV, p. 143). Segundo Nádia Battella Gotlib, Francisco Paulo Mendes era um professor de literatura que Clarice conheceu em Belém do Pará em 1944 (GOTLIB, 2009, p. 593). Ângela pintou um quadro intitulado *Sem sentido* e outro intitulado *Gruta*, exatamente como Clarice Lispector. E tem, ainda, um cachorro chamado Ulisses, mesmo nome do cão de Clarice, que ela elege como narrador do livro infantil *Quase de verdade*, como veremos no Capítulo II. Mas é no final de *Um sopro de vida* que se dá efetivamente uma superposição de identidades, abarcando também o Autor. É ele quem afirma:

Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de "it" [refere-se à *Água-viva*.] (SV, p. 150-151).

Em outro trecho é Ângela quem assume a autoria de textos de Clarice, que também abordam o silencioso mistério da *coisa*:

O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois

veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (SV, p. 104-105).

Como veremos adiante, Clarice recorre novamente a essa interposição entre personagem/narrador/autora em *A hora da estrela* (1977) e será imprescindível destacar as peculiaridades dessa relação na obra infantil, que será abordada no segundo capítulo.

Se ponderarmos a respeito do percurso da *escrita impossível* na busca pelo Real em sua obra adulta, podemos destacar a continuidade do projeto literário de Clarice Lispector, que pode ser deflagrado como uma depuração de uma obra a outra.

Em *A paixão segundo G. H.*, a narradora está no epicentro de um episódio que a assola inopinadamente e ela é levada pelo sorvedouro do inexpressivo. Já em *Água viva*, o acontecimento é a própria escrita e observamos o delineamento de uma atitude ativa que empreende a busca pelo Real desde as primeiras palavras. Esse processo se reitera em *Um sopro de vida*. Desde o princípio da narrativa o Autor afirma que o objetivo de sua escrita é essa aproximação da falta de sentido e alega que a única maneira de salvar-se é inventar suas próprias realidades através da escrita, da criação de seu personagem, do trabalho com os restos, com a sucata da palavra.

Em *Água viva*, ao aproximar a arte da escrita à da pintura, a narradora afirma que ambas são realizadas com o *corpo inteiro* e não apenas com as mãos, embora se almeje fixar o incorpóreo. O corpo ganha, ao longo da narrativa, *status* de protagonista, em companhia da escrita, possibilitando sua articulação com o registro do Imaginário, por estabelecer essa necessidade de

se forjar a inteireza. Já em *Um sopro de vida*, vemos um percurso distinto, que se despoja dessa indigência de buscar a completude:

Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.
Meditação leve e terna sobre o nada. Escrevo quase que totalmente liberto do meu corpo. (SV, p. 15).

Então tiro o corpo fora. Sou Strauss ou só Beethoven? Rio ou choro?
Eu sou nome. Eis a resposta. É pouco. (SV, p.45).

Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. (SV, p.58).

Ao final do livro a morte passa a ser tema constante nas falas do Autor e de Ângela – e não é demais lembrar que Clarice Lispector também se encontrava em proximidade com a morte. Sabendo da necessidade de se desfazer de Ângela, ainda que lutando contra as vicissitudes de sua “alma, assassina em potencial” (SV, p. 133), o Autor afirma:

Se me perguntarem se existe vida da alma depois da morte, [...] respondo num hesitante esquema: existe mas não me é dado saber de que forma essa alma viverá. Ninguém ainda descobriu o estado de coisas depois da morte. [...] Vida, vida recoberta em um véu de melancolia. Morte: farol que me guia em rumo certo. Sinto-me magnífico e solitário entre a vida e a morte.
A incomunicabilidade de si para si mesmo é o grande vórtice do nada. Se eu não acho um modo de falar a mim mesmo a palavra me sufoca a garganta atravessando-a como uma pedra não deglutida. Eu quero ter acesso a mim mesmo na hora em que eu quiser como quem abre as portas e entra. Não quero ser vítima do acaso libertador. Quero eu mesmo ter a chave do mundo e transpô-lo como quem se transpõe da vida para a morte e da morte para a vida. (SV, p. 157).

E Ângela responde: "Na hora de minha morte – que é que eu faço? Me ensinem como é que se morre. Eu não sei." (SV, p. 157). E a voz de Clarice emerge nesse entrelaçamento de discursos.

Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas

páginas deste malgrado e afoito e brincalhão livro de vida então esqueci-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (SV, p. 21).

Ao longo destes impulsos de vida e de morte que resultaram em *Um sopro de vida*, o *livro definitivo*, Clarice Lispector escrevia também sua última obra a ser publicada em vida, *A hora da estrela*, que arremata nosso rastreamento dessa *escrita impossível* na busca pelo Real em sua obra adulta.

1.5 Uma longa meditação sobre o nada

Em conhecida entrevista a Júlio Lerner, para a TV Cultura, em 1977, Clarice Lispector fala sobre *A hora da estrela* pouco antes do romance ser publicado:

JL: Que novela é essa, Clarice?

CL: É a história de uma moça que só comia cachorro-quente. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...

JL: O cenário dessa novela é...

CL: É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

JL: Onde você foi buscar? Dentro de si mesma?

CL: Eu morei no Recife, eu morei no nordeste, me criei no nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristovão e uma vez eu fui lá... E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia de um... Depois eu fui a uma cartomante e imaginei... Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história.

JL: Qual o nome da heroína da novela?

CL: Não quero dizer. É segredo...

JL: E o nome da novela, você poderia revelar?

CL: Treze nomes, treze títulos... (LISPECTOR, 1992).

Escrito paralelamente às pulsações, aos fragmentos, aos *restos de uma demolição de alma*, como o Autor define *Um sopro de vida*, o livro curiosamente é portador de uma narrativa com enredo bem delineado. Traz como título principal *A hora da estrela*, mas, como afirmado por Clarice na entrevista, ela lhe dá treze títulos, que apontam para a recorrência do indecível em sua obra, e que assim aparecem na primeira página:

A HORA DA ESTRELA

A CULPA É MINHA

ou

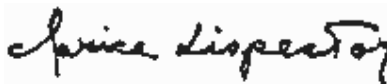
A HORA DA ESTRELA

ou

ELA QUE SE ARRANJE

ou

O DIREITO AO GRITO



.QUANTO AO FUTURO.

ou

LAMENTO DE UM BLUE

ou

ELA NÃO SABE GRITAR

ou

UMA SENSAÇÃO DE PERDA

ou

ASSOVIO NO VENTO ESCURO

ou

EU NÃO POSSO FAZER NADA

ou

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

ou

HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL

ou

SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS

(LISPECTOR, 1998b, p. 07)¹²

De acordo com Benedito Nunes (1989), a novela conjuga três histórias. A primeira é sobre a moça nordestina que o narrador, Rodrigo S. M., conheceu no meio da multidão: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no nordeste” (HE, p. 12). A segunda história é a do narrador Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem ao se propor a relatar sua parca existência. Mas essa situação que os envolve, atrelando o narrador à personagem narrada, faz com que Rodrigo se torne vacilante,

¹² As demais citações de *A hora da estrela* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla HE, seguida do número da página correspondente.

digressivo, na tentativa de organizar sua fala, de dilatar o momento inevitável da fabulação. E tal peculiaridade constitui uma terceira história, como destaca Benedito Nunes (1989), que é a história da própria narrativa:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. [...] Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (HE, p. 14).

A história de Macabéa vai se delineando na medida em que Rodrigo se posiciona como narrador:

Limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.
Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra ‘designar’ de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (HE, p.15).

Mas ao mesmo tempo em que apresenta Macabéa, S. M. sente-se compelido a falar de si mesmo, o que faz emergir sua história e as peculiaridades de sua vida:

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (HE, p.15).

Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (HE, p. 12).

O que segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero – que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável, já que de nada valem os vivos. (HE, p.42).

Eu não sou um intelectual. (HE, p. 16).

O narrador faz-se, portanto, personagem de seu livro: “A história [...] vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro” (HE, p.12-13). E, quanto mais ele tenta edificar a narrativa, deixar vir à tona a história de Macabéa, mais as duas histórias se entrelaçam e se (con)fundem:

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. [...] ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra. (HE, p.21).

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – rufar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (HE, p.22).

Por entre os dois enredos, Rodrigo forja a “terceira história”:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. (HE, p.12).

Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso). Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. (HE, p.13).

Ao instituir diálogos com um possível leitor para ponderar sobre sua escritura, Rodrigo S. M. vai tecendo sorratamente o enredo da constituição da própria narrativa. Ora se instaura como espectador do trecho de sua personagem; ora como agente interativo dentro desse enredo. E em meio às histórias, se apresenta como um autor consciente e crítico do processo de representação desses enredos, narrando seu procedimento de escrita: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.” (HE, p. 82).

Ele questiona obstinadamente seu próprio modo de narrar, seu estilo, sua (in)capacidade de compreender Macabéa. Ao mesmo tempo, se lança na diligência de desvelar o jogo intricado que o seu texto empreende entre a ficção e a realidade.

Aliás, esse jogo entre ficção e realidade manifesta-se desde a dedicatória, intitulada “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, que aborda a questão da autoria: lembra ao leitor de que o autor na verdade não é o narrador que assim se intitula, foi Clarice Lispector quem criou tudo. Por outro lado, ao incluir sua assinatura entre os títulos da obra, Clarice nos sugere a possível leitura de situá-la também como personagem da trama, já que seu nome pode servir como título. Instaura-se, portanto, uma estrita vinculação entre Clarice/Rodrigo S. M./Macabéa, que se enleiam, tornam-se um só e, ao mesmo tempo, são diferentes – tais quais as relações entre Ângela/Autor/Clarice em *Um sopro de vida*. Mais adiante veremos como os interstícios dessa relação são construídos em sua obra infantil de maneira distinta, quando narrador/autor fundem-se em um só e tornam-se também personagem, sem abarcar a diferença. Na apresentação da 17ª edição de *A hora da Estrela*, pela Francisco Alves Editora, Clarisse Fukelman pontua que:

A intrigante *Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)* nos apresenta um ser duplo. Uma das faces, externa, masculina, neutra, sugere uma categoria ou função; a outra face, mal escondida nos parênteses, é a de Clarice Lispector, pessoa individualizada. Ao colocar entre ambas a expressão “na verdade”, somos tentados a confrontar as duas imagens. Mas este ser não pode ser visto como um ou outro lado. É fruto da articulação de ambos. Este ser múltiplo chama a atenção para a situação da ficção enquanto jogo de máscaras, onde o foco irradiador de verdade é posto sob suspeita e a própria ideia de verdade aflora como ponto de reflexão. Logo se percebe que há uma proposta lúdica, cabendo-nos aceitar o jogo de dissimulação inerente à ficção. (FULKEMAN, 1990, p. 17).

Ou seja, a autora não se “oculta” por trás de um narrador, mas com ele se confunde. Da mesma forma que o narrador não se aparta da personagem para apreendê-la com isenção, mas nela se projeta, insinuando também a autora. Segundo Joseana Paganini (2000), a trama ficcional de *A hora da estrela* não é um espelho que restitui uma representação fiel da realidade. Sugere, na verdade, “um movimento ‘especular’, nas duas acepções da palavra, movimento refletor e questionador ao mesmo tempo, ou seja, especulação, sondagem da realidade *na* linguagem.” (PAGANINI, 2000, p. 10).

As primeiras vinte páginas do livro são de reflexão sobre os problemas que Rodrigo enfrenta para escrever, as dificuldades de elaboração da trama através da escrita. Só então começa a ser contada a história de Macabéa que, aos dois anos de idade, fica órfã de pais e passa a morar com uma “tia beata, única parenta sua no mundo” (HE, p. 28), que a criou com mãos de ferro:

Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. [...] As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida. Pois não era que esse castigo se tornara o predileto da tia sabida? A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida. (HE, p. 28).

Mais tarde, mudam-se para o Rio de Janeiro e a tia lhe arranja um emprego em uma representação de roldanas onde trabalha como datilógrafa. Depois da morte da tia, Macabéa passa a dividir um quarto com outras quatro moças.

Vivendo na “mesmice” que a fazia esquecer, de noite, o que acontecera de manhã, para Macabéa felicidade era um conceito vazio. Era fascinada pelas

estrelas de cinema, se maravilhava com anúncios publicitários, adorava coca-cola e só comia cachorro-quente. Quando sentia fome antes de dormir, “ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir.” (HE, p. 31). Macabéa ouvia, diariamente, as notícias descosidas da Rádio Relógio, que depois utilizava como suporte para sua incapacidade de comunicação, repetindo informações contingentes quando o silêncio se impunha em suas relações.

[...] ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e nenhuma música; só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. (HE, p. 37).

Imersa nesse contexto alienante, seu cotidiano se constrói em um tempo puramente físico, despojado de uma ação subjetiva que torne possível um vislumbre de transformação.

Rodrigo S. M. a descreve: "de ombros curvos como os de uma cerzideira" (p. 26), "tola" (p.15), "cadela vadia" (p. 18), "incompetente para a vida" (p. 24), com "o corpo cariado" (p.35).

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. [...] Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. [...] Seu cheiro era murrinhento. [...] Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio. (HE, p. 27).

Ao falar de Macabéa, o narrador faz constantes referências ao feio e ao grotesco. Entretanto, não recorre ao feio como elemento cômico ou ao grotesco como inferioridade moral. Aqui, representando o incompleto e o desconexo, o feio assevera o fragmentário, o impossível, o indizível. Macabéa “não sabia

enfeitar a realidade” (p. 34), “ela era um acaso” (p. 36), “o vago era o seu mundo” (p. 34). Sua existência “era uma longa meditação sobre o nada” (p. 38), especialmente por evidenciar uma ausência de sentido arrebatadora. Rodrigo S. M. ao se esforçar para adentrar nessa feiúra derradeira, tem como desígnio recobrar o que ela ainda guarda de estrela, bordejando sua falta de sentido no intuito de “sentir o insosso do mundo e [...] abandonar sentimentos antigos já confortáveis” (HE, p. 19), afinal quem sabe ele consiga “achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor” (HE, p. 39)?

O cotidiano de Macabéa ratifica, em cada detalhe, a sua inabilidade e inadequação. Era precariamente habilitada para o trabalho: a datilógrafa sujava os papéis, suprimia letras, errava sempre. E fracassou também no amor. Em um dia de chuva, Macabéa encontrou “a primeira espécie de namorado de sua vida” (HE, p. 43), Olímpico de Jesus:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiaba-com-queijo. (HE, p. 43).

As poucas conversas entre eles pareciam um discurso vazio, desprovido de comunicação:

Ele: - Pois é.
 Ela: - Pois é o quê?
 Ele: - Eu só disse pois é!
 Ela: - Mas "pois é" o quê?
 Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: - Entender o quê?
 Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: - Falar então de quê?
 Ele: - Por exemplo, de você.
 Ela: - Eu?!
 Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: - Mas todo mundo é gente, meu Deus!
 Ela: - É que não me habituei.

Ele: - Não se habituou com quê?
 Ela: - Ah, não sei explicar.
 Ele: - E então?
 Ela: - Então o quê?
 Ele: - Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
 Ela: - É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
 Ele: - Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.
 Ela: - Acho que não sei dizer.
 Ele: - Não sabe o quê?
 Ela: - Hein?
 Ele: - Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
 Ela: - Sim, está bem, como você quiser. (HE, p. 47-48)

Em outros momentos, para evitar a iminência do silêncio entre eles, Macabéa se apressava em reproduzir para o namorado o que ouvia na Rádio Relógio:

- Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!
 Então aflita ela lhe disse:
 - Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?
 - Isso é mentira!
 - Não é não, juro pela minha alma pura que aprendi isso na Rádio Relógio! (HE, p. 56)

Olímpico, por fim, trocou Macabéa por sua colega de trabalho, Glória, que “oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico.” (HE, p. 59). Com o término do namoro, Macabéa “ria por não ter se lembrado de chorar” (HE, p. 61).

Aconselhada por Glória, a alagoana procurou, então, a cartomante Madame Carlota, uma ex-prostituta do Mangue, que revelou a Macabéa toda a inutilidade de sua vida. “Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim” (HE, p. 76). Porém a cartomante, em seguida, a encheu de esperança, prevendo uma mudança radical em sua vida, uma paixão por um

estrangeiro rico, com quem ela iria se casar. Ao deixar a casa de Madame Carlota, num beco no subúrbio carioca de Olaria, ainda assombrada com o que ouvira, sentindo-se já mudada, “grávida de futuro” e cheia de “esperança violenta”, Macabéa foi atropelada ao atravessar a rua por um Mercedes amarelo. Estendida no paralelepípedo, com curiosos à sua volta, amoldou o corpo numa posição fetal e quase vomitou algo luminoso: uma estrela de mil pontas. E pronunciou suas últimas palavras – “e quanto ao futuro...”.

Rodrigo S. M. (ou Clarice?) conclui:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. [...]

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (HE, p. 86-87).

Se ponderarmos a respeito de termos um narrador – homem –, contando a história de Macabéa, notamos que é a primeira vez que isso ocorre entre os romances de Clarice que abordamos, já que *Um sopro de vida* foi publicado posteriormente. Rodrigo S. M., explica, ironicamente, que tal história tem que ser contada por homem, porque “escritora mulher pode lacrimejar piegas” (HE, p. 14). Além de sugerir que há assuntos reservados ao sexo masculino, o narrador afirma que talvez seja necessário também um estilo próprio para contar da moça nordestina: há que ser “antigo”, sem inventar “modismos à guisa de originalidade” (HE, p. 13), e nada de palavras enfeitadas, adjetivos esplendorosos ou substantivos carnudos (HE, p. 15). Diz, ainda, que a matéria é pobre e ele tem de falar simples “para captar a sua delicada e vaga existência” (HE, p. 15). Em seguida, já se embrenhando no discurso sobre si

próprio, Rodrigo se diz atraído pelos fatos, pelo figurativo: “quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (HE, p. 22). O que entrevemos diante de tais passagens é a insinuação de que a existência fugidia, sem sentido, indizível, da migrante nordestina tem de ser descrita com objetividade e clareza, detendo-se nos fatos; e isso é trabalho para homens, que saberiam expressar de maneira mais confiável a realidade objetiva.

A busca por tal objetividade contrasta veementemente com a postura da protagonista de *Água Viva* que questiona: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica?” (AV, p. 13) ou do Autor, de *Um sopro de vida*, que indaga e conclui: “Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os ‘fatos’?[...] Para escrever tenho que me colocar no vazio.” (SV, p. 15).

Ora, se pensarmos que nas obras analisadas anteriormente Clarice Lispector, através da realização de uma *escrita impossível*, percorre um projeto literário que tange a implosão da linguagem em busca do fora de sentido, do “silêncio”, do “neutro”, seria, então, uma ruptura de sua escrita na busca pelo Real essa urgência por uma linguagem clara e objetiva, além de um enredo tão bem delineado?

Como ponderamos nas leituras de *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida*, ao buscar colocar em prática sua *escrita impossível*, Clarice esgarça a linguagem. As narrativas sugerem que não há como escrever o silêncio, a lacuna, a assimbolia, o neutro, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem: só assim se consegue aproximar do Real. Clarice busca, portanto, chegar aos fragmentos de Real através da construção das

narrativas, que tendem para o “fora de sentido”, depurando-se de uma para outra até desaguar nas “doidices” de Ângela Pralini em *Um sopro de vida*.

Em *A hora da estrela* a estratégia é diferente. O texto reúne alguns dos elementos que sustentam as outras narrativas, mas a maneira de se colocar em prática a impossibilidade da escrita é distinta. Mantém, por exemplo, o procedimento de *Um sopro de vida*, em que um escritor do sexo masculino apresenta uma personagem feminina. Entretanto, em *A hora da estrela* o narrador sugere que a personagem possui uma existência em sua realidade; não é somente efeito de sua criação como Ângela é para Autor. Macabéa não se lança em busca da coisa, ela mesma é a própria coisa. O indizível, o neutro, o inexpressivo, significantes com os quais se recobre a coisa em *A paixão segundo G. H.*, instauram-se sobre a pele de Macabéa. Não é na construção da narrativa que se entrevê o Real. O fora de sentido, o desconexo, a fragmentação, a “doidice” que perturba e desestabiliza é justamente Macabéa, a personagem em si. Retomando as relações de gênero entre Rodrigo S.M. e a autora, Nádia Battella Gotlib faz uma importante colocação:

O ‘feminino’ de Clarice tem por contraponto o ‘masculino’ de Rodrigo, que deságua num ‘neutro’ de Macabéa. Assim, o ‘sentimentalismo’ da primeira contrapõe-se a um ‘racionalismo’ do segundo, e ambos, de certa forma, desmascaram-se mutuamente: nem a primeira é tão feminina, nem o segundo é tão masculino, já que tais estereótipos são desmistificados. Ambos contrapõem-se ao neutro de Macabéa, matéria-prima que foge à contingência, enquanto essência vital, à margem da cultura e da própria invenção, já que, sendo a coisa, não precisa forjá-la, ou criá-la: ela é. (GOTLIB, 2009, p. 583).

A maneira como Macabéa lida com a linguagem já é um denunciante de sua “falta de sentido”, de sua condição de neutro. Ela estava habituada a não entender e a não questionar:

Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. (HE, p. 26).

Se tivesse a tolice de se perguntar 'quem sou eu?' cairia estatelada e em cheio no chão. É que 'quem sou eu?' provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (HE, p. 15).

Uma existência despojada de significantes remete a algo que é marcado pelo Imaginário e Macabéa recorrentemente suporta a imagem de si própria com algum estranhamento. Quando Raimundo, seu chefe, a demite, ela dirige-se ao banheiro.

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário [...]. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (HE, p. 25).

Macabéa diariamente ao acordar “não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (HE, p. 36). Tais palavras a definiam e isso lhe bastava. Ela era uma moça “inteiramente raquítica” (HE, p. 28), e seu corpo era tão seco e improfícuo quanto sua existência. A esterilidade de seu corpo nos remete à secura e improdutividade da falta das palavras. Segundo Andréa Brunetto, “o corpo para a psicanálise se faz pelas palavras [...]. Para Lacan, o corpo só existe pela incorporação da estrutura da linguagem” (BRUNETTO, 2008, p. 47). Prescindindo de palavras, Macabéa padece, também, da falta de definição de um corpo.

A datilógrafa tinha o costume de colecionar anúncios publicitários e um lhe era precioso:

[...] mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. [...] ficava só imaginando

com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada.(HE, p. 38).

O significante *gordura* sempre povoou o desejo de Macabéa. Quando Olímpico lhe diz, ao romper o namoro, que ela é como “cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (HE, p. 60), Macabéa, tendo sido trocada por Glória, chega à seguinte conclusão:

Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” A partir de então ambicionara ter carnes [...].(HE, p. 61)

Macabéa constrói a analogia *gordura/formosura/mulher-para-ser-comida*, a partir do que ouviu de um homem, e Glória, que era gorda, foi a mulher que lhe tomou o namorado. Certo dia Macabéa resolve comprar um batom vermelho e,

no banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. (HE, p. 62).

Ao fitá-la, sua rival, assustada, pergunta: “Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?” (HE, p. 62). Macabéa responde provocativamente: “Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.” (HE, p. 62). E Glória, exaltada, grita: “Eu não sou feia!!!” (HE, p. 62). Mas Glória é a *outra* e, por isso, novamente por indicação dela, Macabéa procura a cartomante.

Quando Madame Carlota lhe diz que ela “vai engordar e ganhar corpo” (HE, p. 78), fica aturdida, e, dentre tantas previsões, aquela vem lhe

acrescentar coragem em ter esperança: “sua vida já estava mudada. E mudada por palavras (...). Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida.” (HE, p. 79).

Em seu constante sufocar de palavras, tentando evitar o atravessamento de seu corpo pela linguagem, Macabéa ou se espolia da palavra e permanece em um silêncio que não é escolha, mas maneira precária de ser; ou fala em dissonância. Tais comportamentos inegavelmente nos remetem ao registro do Real: corpo do Real que intenta escapar às marcas da linguagem, mas que existe e se faz mostrar por seus efeitos. Mas Macabéa fala, ainda que de maneira distoante, e sua fala, mesmo que não tenha nada a dizer, é uma tentativa de fuga do silêncio. Clarisse Fulkeman afirma que:

O silêncio assusta Macabéa porque nele há a 'iminência da palavra fatal', pode desencadear o contato com o mistério e despertar para um modo diferente de existência. [...] o silêncio desloca o homem do esquecimento de si próprio e faz com que viva o "oco da alma". O silêncio provoca a angústia de se descobrir como simples estar-no-mundo, entregue a si mesmo, desamparado da firmeza que o senso comum lhe oferece. O silêncio constitui a manifestação extremada da linguagem esvaziada, mas que emite novas significações. (FULKEMAN, 1990, p. 16).

Macabéa parece não sentir angústia, ela causa angústia – no narrador, na autora, no leitor. Parece não querer ter nem mesmo consciência do seu estar-no-mundo, muito menos buscar novas significações para a vida. Talvez por isso a fala desenfreada, a fuga do silêncio, a atração pela rádio-relógio. Ela sucessivamente se expressa de maneira inadequada ou demonstra interesse por palavras e conceitos sintetizadores de seu deslocamento mas que, descontextualizados, não a levam a nada. Seu nome já indica um contrasenso, por não estabelecer nenhum tipo de equidade com a índole heróica dos macabeus, povo guerreiro na história dos hebreus.

A ausência de palavras também atinge Rodrigo S. M., personagem que evoca a tarefa de narrar a história da moça nordestina. Ele é diretamente afetado pela contingência de ter que simbolizar, transpor em palavras, a existência de Macabéa, uma vez que a vida da nordestina situa-se quase que exterior ao campo das palavras, não sendo, ela mesma, hábil em utilizá-las para se expressar.

Segundo Ana Augusta Miranda (2005), se cotejarmos a inabilidade da nordestina com as palavras com o fato de ser datilógrafa, ela se permite entrever como um duplo, inverso da personagem-escultora G. H.. Macabéa copia, num automatismo rotineiro, vocábulos que não compreende. Ou seja, faz nascer do seu toque na máquina palavras das quais ela não se utiliza para dar alento a seu parco mundo, pois não constitui com elas uma relação de criação. As palavras, para Macabéa, são coisas, são objetos com os quais lida em seu trabalho. As mãos de G. H., em contrapartida, não criam palavras, tocam algo mais palpável – a matéria-prima da escultura, as aquarelas da pintura. Suas mãos impõem o golpe impetuoso contra a barata, mas são mãos “grossas e cheias de palavras” (PSGH, p. 101). Miranda afirma: “G. H. é personagem expressiva por excelência, pois nos dá, pela palavra, toda a dimensão de seu mundo, narrando-se a si mesma” (MIRANDA, 2005, p. 84). Já Macabéa depende da intermediação de Rodrigo para se expressar, mas sua vida sem sentido, improdutiva, não é a única razão das dificuldades encontradas por ele ao narrá-la. Para Rodrigo não se trata de uma narrativa arbitrária, ele escolhe falar de Macabéa por estabelecer íntimas intercorrências entre suas histórias. Afinal a sua vida, como a de Macabéa, também é regida pelo indizível:

A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. (HE, p. 11).

Quando rezava conseguia um oco de alma - e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que a silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério. (HE, p. 14).

Como recorrente na obra adulta de Clarice, e especialmente nas narrativas anteriormente analisadas, o indizível, em *A hora da estrela*, se faz acompanhar de alguns atributos: a *opacidade*, que encobria a coisa de G. H., regressa, extinguindo o brilho da estrela. “Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos.” (HE, p. 16).

Nos escritos de Clarice Lispector, despontam imagens múltiplas e inacabadas que rasuram os padrões estabelecidos e também reclamam o equívoco, a inutilidade e a inoperância que repousam nos seres. Tem-se, com isso, outra oportunidade de retornar a Barthes (2003). Tais imagens se assemelham às “figuras do Neutro”, listadas por ele, que, ao propor uma maneira de pensar livremente, compõe uma miríade de adjetivos correspondentes ao “Neutro” e um percurso que leva da necessidade à vontade de utilizá-los antes de deles poder prescindir. O “Neutro”, sobre o qual ponderou Barthes, no curso ministrado no *Collège de France* entre 1977-1978, não participa do paradigma da escolha arbitrária, em ter que se decidir entre isso ou aquilo; logo suspende o conflito elíptico que há por trás do sentido das coisas porque não se decide: o “Neutro” é o indecidível.

Assim como Ângela Pralini, Macabéa pode ser comparada ao próprio indizível. Macabéa “vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor” (HE, p. 23). Ela é “matéria opaca” (p.16), “apenas fina matéria

orgânica” (p. 39), “um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (p. 36), “incompetente para a vida” (p. 24), “vida primária que respira, respira, respira” (p. 13), “o rebotalho da sociedade” (p. 68), “ela era quase impessoal” (p. 62). Exemplo concreto da existência que tende para o Nada, para o “Neutro”, sobretudo porque expõe, com maior evidência, uma ausência de sentido que atinge a todos, que causa estranhamento, incômodo, angústia.

Ana Maria Clark Peres afirma que “Clarice, sem eliminar a angústia, transforma-a, serve-se dela, e lembrando que a angústia é sinal do Real [...]. Deste, sua escrita busca, pois, aproximar-se, chegando a tocar em fragmentos de Real [...]” (PERES, 2005, p.100). Ou seja, imbuir Macabéa de tantos significantes que causam essa angústia, é transformá-la no mais próximo que se pode chegar ao Real, é estetizar, de alguma forma, o Real, é tocar em seus fragmentos. Segundo Ana Augusta Miranda:

Finalmente, em *A hora da estrela*, presenciamos, com a vida e a morte de Macabéa, a queda do objeto e a ascensão do significante, a partir da qual a escrita traz em si a própria perda. A queda do objeto Macabéa representada pela escrita não se realiza apenas com a cena da morte. Macabéa é perda desde o início. Tudo nela é falta e queda. [...] A possibilidade de indicar a presença de algo que falta é privilégio de um certo tipo de escrita, aquela que produz meios de não solapar os hiatos, mas, ao contrário, os evidencia. [...] Os arranjos através dos quais Clarice faz enfim conviverem as duas dimensões, da linha e da entrelinha, da presença e do vazio, revelam que seu estilo tem relação com o corte que, no mesmo golpe, institui uma escrita e define o campo do impossível que a causa. (MIRANDA, 2005, p. 171).

Em *A paixão segundo G. H.*, a narradora precisa desbravar a passagem estreita através da barata difícil e a *coisa* se materializa na barata. Em *Água viva* somos arrebatados pela mudança de estratégia ao transformar a palavra em *coisa*, com corpo, nervos, ossos. Já o Autor de *Um sopro de vida* sente-se compelido a criar uma *personagem* através da qual seja possível chegar ao

indizível, ao mais-além, ao Real. Em *A hora da estrela*, Macabéa é ela mesma a travessia e o porto do indizível, pois é, precisamente, o que lhe margeia, a encarnação da falta. Por isso sua existência é um manancial de angústia. A morte de Macabéa é a culminância que sugere o despojamento da coisa antes necessária para que, em torno dela, o texto pudesse se tecer. A *escrita impossível* busca, aqui, não só bordejar o Real com recursos do Simbólico, mas, principalmente, apresentar o Real através da tentativa de sua estetização: Macabéa, que

pode ser falta, fenda, vazio, fragmento, lacuna, morte, escuridão. Ainda que também força, fecundidade, excesso, vida, luz, claridade, Clarice. [...] Além-escritura, além-vida, além-palavra. Além-corpo, pode-se acrescentar. O que há além do corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. [...] A respeito desses sinistros lugares do nada e do vazio, fala-nos esse teto invocatório de Clarice. [...] E, em meio a essa tagarelice sôfrega e desenfreada [...] ouve-se, como num murmúrio, a sempre mesma canção perturbadora de Clarice: nadas de nadas de nada. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 81-90).

Acompanhar a urdidura dessa *escrita impossível*, a qual se propõe as narrativas da obra adulta de Clarice Lispector, nos permitiu vislumbrar a busca do texto clariciano por se aproximar do Real e como esse projeto é colocado em prática, depurando-se de uma obra a outra.

Nesse contexto, como se insere a obra que Clarice Lispector legou às crianças? Quais são os caminhos adotados pela escrita?

Perfazendo o mesmo trajeto de esmiuçar as características de cada um dos livros selecionados como nosso *corpus*, faremos, então, no próximo capítulo, a leitura dos livros infantis, buscando destacar as proximidades e distanciamentos que eles estabelecem com o percurso de *escrita impossível* que Clarice Lispector teceu em sua obra adulta.

CAPÍTULO II:
UMA SENSAÇÃO DE PERDA



Figura 04: Livros infantis

E mudada por palavras - desde Moisés se sabe que a palavra é divina. [...] Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho.

Clarice Lispector.

2.1 *Pintaria um homem comendo o céu*

Sempre que penso na obra completa de um autor, buscando tracejar um percurso trilhado pela escrita, imagino o funcionamento de um tear. Através dele é possível criar formas unindo, juntando, cruzando, subindo e descendo a lã. É necessária tensão para que cada ponto se firme e forme o artefato. Na ausência de tensão, a trama desponta deformada. Cada ponto executado é um momento único e solitário. Mas é da união da individualidade dos pontos – submetidos à tensão adequada – que vemos surgir o tecido.

A origem latina do verbo *tecer* é *textere*, que é também a raiz de *texto*. Não raro vemos referências aos escritores como *tecelões da palavra*, afinal, ao escrever, é necessário dar a cada palavra escolhida a tensão adequada à sua relação com as outras para que, em conjunto, elas formem o tecido, a trama, o texto.

Por mais cuidado que se tenha em aplicar a tensão adequada, em usar o tear da maneira correta, sempre existe uma distância entre um fio e outro. Em alguns tecidos, como a renda, o espaço vazio entre os fios é imprescindível para se criar a forma pretendida. Em outros, é necessário cuidado para manter os fios tangentes entre si.

Com os textos acontece o mesmo processo. Alguns buscam destacar o vazio, outros tentam preenchê-lo. Ao analisar o percurso literário de um escritor é possível entrevermos esses movimentos de proximidades e distanciamentos entre tentar preencher a falta ou enfatizá-la.

Clarice Lispector sempre foi tecelã de palavras. Sua tessitura textual, que viria a culminar na obra adulta que acabamos de abordar, impôs seus primeiros fios quando a autora era ainda criança:

Antes de sete anos eu já fabulava, já inventava histórias, por exemplo, inventei uma história que não acabava nunca. É muito complicado para explicar essa história. Quando comecei a ler comecei a escrever também. Pequenas histórias. [...] Caótica. Intensa. Inteiramente fora da realidade da vida. (LISPECTOR, 1992).

Em 1967, com a publicação de *O mistério do coelho pensante* – escrito por volta de 1958, Clarice Lispector acrescenta uma nova lâ ao seu tear: a literatura infantil. Embora tenha sido sua primeira publicação destinada aos pequenos leitores, a presença da criança e da infância é contundente em sua obra – seja como tema, como propulsora de narrativas ou pela contemplação da vivência infantil.

Clarice busca abarcar na escrita a não completude infantil que atribui à criança uma força indômita para buscar novas descobertas, outras perspectivas, constantes descortínios. A relação com as crianças e com os animais, e a própria literatura infantil da escritora, sugerem a constituição de um fio que perpassa todo o seu tecido e atravessa a sua obra, por buscar uma experiência de linguagem mais próxima do sensorial, dos *instantes-já*, do fluxo incessante, do movimento ininterrupto do tear.

Suponhamos que se pudesse educar uma criança tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. [...] Suponhamos então que essa criança se tornasse artista. [...] Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte fórmula explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu. Nós, os utilitários, mantemos o céu fora do nosso alcance. (DM, p. 456).

Uma importante linha na tessitura desse percurso, que ajudou a imprimir “movimento” no tear da escritora, é a amizade que ela estabelece com a menina Andréa Azulay, de nove anos, filha de seu amigo e psicanalista Jacob David Azulay. Andréa escrevia poemas e pequenas histórias e seu pai decide pedir a opinião de Clarice a respeito dos escritos precoces da filha.

O despojamento, a espontaneidade, a liberdade da escrita da pequena seduzem Clarice, que imediatamente se afeiçoa à menina. Em 1974, a autora dedica seu livro *A Vida Íntima de Laura* a Andréa e, em 1978, usa um poema da amiga como uma das epígrafes de *Um sopro de vida*.

Em *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*, Lícia Manzo interroga:

É curioso como, numa época que lhe era difícil a comunicação com o 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, p. 114).

E emenda:

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, p. 112).

A partir do encantamento pela escrita de Andréa Azulay, Clarice passa a dialogar com ela “de igual para igual”, buscando dar-lhe sugestões a respeito da escrita e, também, pedindo-lhe ajuda na resolução de seus intrincados questionamentos. Sobre a relação que se estabelece entre as duas, Lícia 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, p. 113).

Essa maneira de lidar com as crianças, de modo não hierarquizado, buscando colocar-se emparelhada a elas, perpassa cada uma das narrativas infantis da escritora, como veremos a seguir, embora muitas vezes ela não consiga fugir à contingência de utilizar um discurso excessivamente oralizante para se aproximar do pequeno leitor.

Segundo Walter Benjamin, no texto "Livros Infantis Antigos e Esquecidos" (1996), não é necessário usar uma linguagem específica para se comunicar com a criança. A necessidade de "adaptar" a linguagem da literatura infanto-juvenil para prender a atenção do leitor é, de acordo com o teórico, um preconceito moderno, segundo o qual as crianças são seres tão diferentes, com uma existência tão incomensurável à do adulto, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las (BENJAMIN, 1996, p. 237). Clarice não consegue se espoliar da indigência de estabelecer uma relação de proximidade com seu leitor através de uma linguagem mais coloquial, embora tal característica perpassasse também sua obra adulta constituindo importante marca de sua tessitura. As tensões nos pontos variam, mas não chegam a deformar o tecido: imprimem-lhe nova forma. Porque, por outro lado, Clarice confere à criança o papel de ser inteligente, pensante, capaz de lidar com os mais diversos assuntos. Benjamin afirma:

A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tal. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas. (BENJAMIN, 1996, p. 236-237).

Recorrendo à colocação de Félix Guattari e Sueli Rolnik, em *Cartografias do Desejo* (1999), é possível articular que a obra infantil clariciana subverte certos 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; ROLNIK, 1999, p. 26).

Outro importante ponto do tecido infantil clariciano é a nova abordagem que ela empreende ao trazer para a narrativa o animal, como veremos reiteradamente na análise de seus livros. Em crônica para o *Jornal do Brasil*, de 13 de março de 1971, Clarice escreve:

Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa — há de respeitar-lhes a natureza — eu é que me animalizo. (DM, p. 334).

Segundo André Leão, em sua dissertação de mestrado *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector* (2011),

é interessante notar, na leitura dessas narrativas, como Clarice desestabiliza a tradição, historicamente especializada em usurpar a figura do animal em prol da moral humana. Por sua vez, a autora atualiza sensivelmente esse legado em seus textos para crianças. Assim, os bichos não estão nesse espaço narrativo em função dos humanos, no sentido de condenar excessos e sugerir virtudes convenientes, como acontece nas fábulas que geralmente são oferecidas às crianças. (LEÃO, 2011, p. 37).

Nestes pontos tecidos de palavras, é importante ressaltar que Clarice Lispector inicia sua literatura infantil a partir de uma perspectiva maternal, escrevendo para seus filhos, portanto atenta aos anseios do leitor criança, buscando estabelecer com ele intensa interlocução. E buscando, também,

imprimir em sua escrita para a infância a possibilidade de gerar questionamentos, de incitar o leitor a buscar as próprias respostas, interpretar as próprias emoções.

O escritor Bartolomeu Campos de Queirós, que possui uma vasta e iluminada obra infanto-juvenil, ao fazer uma auto-análise de seus escritos, interroga-se quanto a estar produzindo um texto libertador ou inibitivo, distinguindo o texto literário do didático:

O que me leva a diferenciar um texto literário de um texto didático reside aí. Enquanto um texto didático procura uma convergência, todos os leitores chegando a uma mesma resposta, apontando pra um único ponto, o texto literário procura a divergência. Quanto mais diversificadas as considerações, quanto mais individuais as emoções, mais rico se torna o texto. [...] Não há que se perguntar qual a mensagem do livro, mas o que o sujeito pensa sobre o que foi lido por ele. Deixo as "mensagens" para os livros de auto-ajuda e não para os literários. Há livro que ensina, ou melhor, determina a sina do sujeito. Há livro que concorre para o sujeito reinventar o seu destino. (QUEIRÓS, 2006, p. 171).

Se cotejarmos novamente o processo de escrita com a atividade do tear de tramar os fios de um tecido, podemos inferir que o texto que o tecelão Bartolomeu considera didático é aquele que busca preencher as entrelinhas, atrelar os fios uns aos outros para que o tecido fique pleno de sentido. Enquanto o texto literário – e aqui ele não difere os que são escritos para adultos dos que se destinam às crianças – seria aquele que enfatiza o vazio, mas um vazio estruturante, bordejado por linhas que compõem um percurso que também compõe outros vazios.

Buscaremos, portanto, destacar, nas leituras que se seguem, quais são os movimentos no tear da escrita infantil clariciana, lembrando que, na tessitura do fio da linguagem, o fuso, a linha, o corte, não deixam nunca de agir.

2.2 *É mais uma conversa íntima do que uma história*

A incursão de Clarice Lispector na literatura infantil se deu de maneira impensada, através da intimação de seu filho Paulo. Em entrevista a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, no MIS (RJ), citada anteriormente, Clarice revela:

Quando eu estava escrevendo *A maçã no escuro* em Washington, meu filho Paulo, me pediu em inglês – eu falava português com ele mas ele falava comigo em inglês – que escrevesse uma história pra ele, e eu respondi: ‘Depois’. Mas ele disse: ‘Não. Agora’. Então, tirei o papel da máquina e escrevi *O mistério do coelho pensante*, que é uma história real, uma coisa que ele conhecia. Aí ficou lá. Eu escrevi em inglês [...]. Passado um tempo, um escritor paulista [...] que organizava livros infantis, me perguntou se eu tinha algum. Eu disse que não. De repente me lembrei que tinha a história do coelho e que era só traduzir para o português, o que eu mesma fiz. (LISPECTOR, 2005, p. 146).

Publicado em 1967, o livro narra a história de um coelho, portanto, avisa a autora-narradora, “só serve para criança que simpatiza com coelho” (LISPECTOR, 2010, p. 67)¹³ e tem como subtítulo: “Uma estória policial para crianças”.

A narrativa começa com a descrição do coelho Joãozinho como um bichinho muito branco, que não falava, era comum, mas que tinha algumas ideias com o nariz – pensava essas ideias franzindo-o e desfranzindo-o. O que fazia com que seu nariz fosse cor de rosa – de tanto se mexer.

Um dia Joãozinho “cheirou” a ideia de fugir da casinhola todas as vezes que lá o deixassem sem comida – sua natureza só era esperta para as coisas de que ele precisava. Mas não era possível fugir pelas grades estreitas, já que

¹³ As demais citações de *O mistério do coelho pensante* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla MCP, seguida do número da página correspondente.

ele era gordo. Foi então que teve, ao franzir rapidamente o nariz, uma ideia tão boa “que nem mesmo criança, que tem ideias ótimas, pode adivinhar.” (MCP, p. 73). E aí consiste o mistério indicado no título: ninguém sabe que ideia foi essa. E mesmo passando a ter cada vez mais comida em seu prato, Joãozinho fugia. Sua vida passou a ser comer bem e fugir. Segundo André Leão:

O coelho é o próprio mistério: ele encerra em si o próprio espanto motivador de narrar. É o bicho (que serve a vários discursos como símbolo das mais variadas funções) que instiga o espanto reflexivo e que lembra ao humano a falência de sua linguagem para apreensão do mundo. (LEÃO, 2011, p. 37).

Na narrativa não há revelação do mistério. Há diálogo com ele. Revelar o mistério suprimiria “a coisa” e a narrativa que a abarca. A decifração consumiria a coisa em um só contato. O encantamento de *O mistério do coelho pensante*, e de outros textos de Clarice, se instaura, em grande parte, aí: são textos esfingéticos e perante eles o leitor se sente, simultaneamente, atraído e devorado.

Entretanto, no prefácio, Clarice Lispector ao contar que o livro foi escrito para seus filhos, convoca a participação de outros interlocutores além da criança:

Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. *O mistério do coelho pensante* é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios. C.L. (MCP, p. 67).

Clarice sugere, portanto, que o texto infantil pode ser o ponto de partida para o diálogo que deve se estabelecer entre adulto e criança. Francisco Aurélio questiona se, ao sugerir que as “entrelinhas” do texto precisarão ser preenchidas pelos adultos, Clarice não incorre na contingência da maioria das obras direcionadas para as crianças, a da preocupação recorrente de que nem tudo é “entendível” pela criança:

Assim, preencher entrelinhas suscitadas pelos contos infantis parece ser um importante papel do adulto em relação à criança, conforme a autora, assim como a do autor é de criá-las. Mas não seria isso uma acentuada preocupação com a verdade adulta, inquestionável, que deveria ser transmitida à criança? (RIBEIRO, 1993, p. 62).

Maria Eliane da Silva, em sua dissertação de mestrado *O devir-clarice e o animal-escrita na literatura infantil* (2010), considera, por outro lado, que o prefácio escrito por Clarice seja uma estratégia de sua escrita:

Nesse momento, a autora mapeia um território de alteridades construídas por leitores e personagem. Elabora uma [...] escritura que convoca pais, mães, tios, tias e avós a se inscreverem nas entrelinhas das explicações orais. Partilharemos suas experiências, suas vivências. Direciona o mistério a uma conversa íntima. [...] a história é mais extensa que seu aparente número de páginas. “Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios”. (SILVA, 2010, p. 68).

Os argumentos de Maria Eliane da Silva agregam importância singular ao caráter oral da narrativa, uma vez que muitas crianças para quem o texto é destinado ainda não são alfabetizadas e, portanto, dependem da mediação do adulto. Considero, entretanto, inquestionavelmente pertinente o apontamento de Francisco Aurélio Ribeiro, que volta seu olhar para a obra em si, para o texto literário: “Se, por um lado, ‘conversar sobre coelho é muito bom’ e ‘a parte oral dessa história é o melhor dela’ – (palavras da autora) – a melhor conversa

da autora com o leitor deve estar no texto, ou ser o texto”. (RIBEIRO, 1993, p. 62).

Já Ailton Siqueira (2009), em “Clarice Lispector: que mistérios tem Joãozinho?”, acredita que apesar da convocação no Prefácio pela participação do adulto na intermediação entre a entrelinha e a criança, o que se vê, efetivamente na narrativa, é a prioridade do não-dito e cabe ao leitor preenchê-la ou não no ato da leitura. Como se o texto, a princípio, tivesse sido escrito como enfatizador da falta ao não solucionar o mistério, mas no momento em que decidiu publicar, Clarice tentasse “alertar” aos leitores, apontando a ocorrência desse lugar de vazios. Dessa maneira, o texto, ainda que se tecendo em uma linguagem coloquial para se aproximar do universo infantil, abarcaria em si a capacidade de sugerir o silêncio através da manutenção do mistério:

Em *O mistério do coelho pensante*, assim como em outras obras da escritora, ela fala sem falar, escreve sem sufocar as entrelinhas, aposta no não-dito como forma de dizer [...]. O melhor da narrativa não está no dito, mas naquilo que não-dizendo nos faz falar, está no silêncio da palavra escrita que sempre pede a sonoridade da voz que a esclarece e a faz ecoar. (SIQUEIRA, 2009, p. 10).

Mantendo um tom de conversa íntima, de partilha de algo privado – o que nos remete às peculiaridades da obra adulta clariciana –, no Prefácio, ainda, a narradora adianta que o mistério na verdade se configura como uma ponte para que as crianças, a partir desta história, busquem desvendar outros mistérios através dos questionamentos que o levarão a tentar solucionar aquele. Razão pela qual ela considera que o texto trata-se mais de uma conversa íntima do que uma história. Segundo Maria Eliane da Silva:

O processo se dá como uma linguagem produzida ao infinito, num efeito de *mise-en-abîme* (FOUCAULT, 2001) lançando o leitor para uma vertiginosidade “irônica” da experiência do contar [...]. Ela, a narradora, escapa da instauração fálica trazendo [...] a dimensão da intimidade, da conversa íntima que dispõe a criança para a escuta poética. Promove a prática das descobertas, dos mistérios e de seus ressurgimentos. (SILVA, 2010, p. 68-69)

A conversa íntima entre a narradora clariciana e seus leitores perpassa, pois, toda a produção infantil da escritora. Em *O mistério do coelho pensante* nos é apresentada uma narradora feminina e maternal, já que a narrativa é tecida como um diálogo entre Clarice – uma vez que a escritora se inscreve no Prefácio ao assinar “C.L.” – com o filho, que possui o papel de narratário da história contada pela mãe. Carlos Drummond de Andrade, notadamente encantado pela narrativa, faz a seguinte colocação:

E diziam aqui na minha rua que Clarice Lispector é escritora difícil, custa-se a penetrar nos seus romances e contos por excesso de sutileza, de confusa dramaticidade interior. Aconselho – aconselho não, íntimo – quem assim julga, a conviver com o coelho pensante. Através deste texto – oral delicioso, que só um fabulista de primeiro time era capaz de compor: tudo entra pelos olhos, pelo coração e pela consciência da gente. Não há uma palavra em falso. Medida. Graça. Profundidade, sob a leve alegoria. (ANDRADE, 1967, p. 6).

Se ponderarmos que os animais na maioria das obras infantis são representações do ser humano, podemos inferir que o coelho pensante talvez seja uma simbolização da criança. E, nesse sentido, Francisco Ribeiro considera que Clarice faz uma inversão das posições de adulto e criança, colocando a criança como o ser inteligente, que pensa:

A natureza do coelho passa a ser equivalente à da criança quando afirma que “a natureza do coelho só é esperta para as coisas de que ele precisa”, ou “contando que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos”, ou, ainda, “coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense”. Ela [Clarice] cria uma oposição entre adulto e criança, invertendo a posição costumeira. A criança é que é inteligente e se faz passar por burra para ser mais amada. Portanto, ela é esperta para as coisas de que precisa, como o coelho da história. (RIBEIRO, 1993, p. 68).

Mas se cogitarmos uma análise por esse viés, como explicar a afirmação da narradora de que “criança não precisa fugir porque não vive entre grades” (MCP, p.74)? Se o coelho, que foge das grades aparentemente sem motivos, é simbolizante da criança, que não precisa fugir, essa seria uma situação contraditória. Para essa questão, Ribeiro oferece a seguinte explicação:

A nível de discurso, a criança não vive entre grades; na diegese, no entanto, o coelho foge das grades, porque “pensa”, e ninguém pode “prender” um ser pensante. [...] Considerando-se que a criança é igual a coelho, e a gaiola, o mundo limitado pelas convenções sociais, a autora desenvolve a temática de que a liberdade está no mundo [...]. Assim os adultos estão em oposição às crianças quando as limitam por grades mesmo que o façam com o sentido de proteção [...]. (RIBEIRO, 1993, p. 68).

Há, na obra, portanto, a sugestão de que o pensamento, a imaginação, a criatividade, faculdades tão peculiares à infância, podem fazer com que as crianças se “livrem” das “grades” que o adulto possa impor à sua educação, ao seu conhecimento.

Vilma Arêas, em “Bichos e flores da adversidade” (2004), observa que “essa espécie de construção oscilante e não educadora, que pode desiludir, não deixa de contrariar os procedimentos consensuais de livros supostamente infantis.” (AREAS, 2004, p.161). E acrescenta que “tal desobediência às convenções e bons modos literários faz-se imbatível” (AREAS, 2004, p.162) na obra infantil de Clarice Lispector.

Ao invés de estabelecer uma hierarquia, na qual a narradora seria detentora da verdade, ao final do livro leitor e narradora são colocados lado a lado no plano do desconhecido: é necessário que eles entrem na natureza da narrativa, tentem alcançar a natureza de coelho, para terem a “ideia de coelho” e assim desvendar seu mistério. Ao convidar as crianças, através de Paulinho,

para entrarem na natureza do coelho, a narradora sugere que somente as crianças, através da fantasia, podem ser capazes de chegar ao impossível: “É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe” (MCP, p. 78). A narradora, embora adulta, colocasse emparelhada às crianças nessa tentativa, mas talvez por sua condição, por não ser mais criança, gera outro resultado, e não o da “ideia”: “Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura” (MCP, p. 78).

Esse trecho nos remete, também, à consideração de Lícia Manzo (1997) a respeito do humor no texto clariciano, que, veremos, é recorrente em sua obra infantil. Lícia afirma que

aparecendo de modo apenas tímido em seus livros para adultos, o humor de Clarice Lispector, que amigos e parentes afirmam ter sido um dos traços de sua personalidade, espraia-se à vontade em sua obra infantil. (MANZO, 1997, p. 176).

Em crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 15 de agosto de 1970, Clarice Lispector relata a sua satisfação em partilhar com algumas crianças a leitura de *O mistério do coelho pensante*:

Antes de ter submetido meu livro de história infantil ao editor João Rui Medeiros, da José Álvaro Editora, fiz um teste com uma criança de cinco anos, outra de sete, outra de dez e a quarta de doze anos, todas reunidas num só grupo. A leitura foi feita por um amigo meu que lê bem. Minha história sobre um coelho pensante tocou as quatro idades de modo diverso, e a leitura era freqüentemente interrompida por sugestões e perguntas. A menina de cinco anos, que era mais linda que o coelho, interessou-se estritamente pelo mistério da fuga do animal. Interrompeu o leitor para dizer-lhe em segredo ao ouvido que o coelho tinha patas tão fortes que levantava sozinho o tampo de ferro de sua casinhola e o recolocava no lugar. Passou depois dias desenhando coelhos. [...] O menino de sete anos andava na época com problemas, tanto que a mãe recebia recados da professora da escola de que ele andava revoltado. Logo no início da história, interrompeu com desdém: “Esse coelho é de papel e usa óculos”. Ora, ele é que estava ultimamente usando óculos, e também identificando a falsidade de sua situação com a ideia de um coelho

meramente de papel. O menino de dez anos ouviu com a maior atenção e deu várias soluções, todas viáveis e inteligentes, para a fuga do coelho. O menino de doze anos nada falou. [...] Seus olhos porém brilhavam e de vez em quando ele trocava sorrisos com o menino de dez anos. Para mim valeu por uma noite de autógrafos mais real que as reais: a comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que eu escrevera a história e entrei completamente no jogo. O que também aconteceu com outros adultos presentes. As noites de autógrafos deviam ser assim. (DM, p.305-306).

O animal escolhido pela autora para desencadear a narrativa não poderia ser mais favorável para despertar a fantasia, pois o coelho habita o imaginário cultural infantil como um animal mágico, uma vez que a imagem do mágico tirando um coelho da cartola conferiu ao animal uma áurea de encantamento. Contrariando essa imagem, em 20 de março de 1971, Clarice escreve uma crônica, também publicada no *Jornal do Brasil*, na qual descreve suas impressões sobre o bicho coelho:

A mudez do coelho, seu modo de comer depressinha-depressinha as cenouras, sua desinibida relação sexual tão frequente quanto veloz – não sei por que acho as tais relações mútuas dos coelhos de uma grande futilidade, nem parecem ter raízes profundas. O coelho faz-me ficar de um meditativo vazio: é que simplesmente nada tenho a ver com ele, somos estranhos, minha raça não vai com a dele. O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado, mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é um livre, o que não combina com sua superficialidade. (DM, p. 335).

Ao eleger um coelho como personagem desencadeador da narrativa, além de prestar homenagem aos coelhos de seus filhos como afirma no Prefácio, a autora nos remete, também, à obra de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, de 1865, na qual o coelho branco, elemento lúdico, também é o desencadeador da aventura quando Alice, curiosa, corre atrás dele até a toca:

Não havia nada de muito especial nisso, também Alice não achou muito fora do normal ouvir o Coelho dizer para si mesmo “Oh puxa! Oh puxa! Eu devo estar muito atrasado!” (quando ela pensou nisso depois, ocorreu-lhe que deveria ter achado estranho, mas na hora tudo parecia muito natural); mas, quando o Coelho tirou um relógio do bolso do colete, e olhou para ele, apressando-se a seguir, Alice pôs-se em pé e lhe passou a ideia pela mente como um relâmpago, que ela nunca vira antes um coelho com um bolso no colete e menos ainda com um relógio para tirar dele. Ardendo de curiosidade, ela correu pelo campo atrás dele, a tempo de vê-lo saltar para dentro de uma grande toca de coelho embaixo da cerca. No mesmo instante, Alice entrou atrás dele, sem pensar como faria para sair dali. (CARROLL, 2002, p. 12).

No texto clariciano, as crianças, igualmente, seguem o coelho Joãozinho em suas escapadas e a aventura se insinua, embalada pelos questionamentos da narradora. O mistério não consiste somente no fato de não sabermos como ele fugia da gaiola, mas também em não saber o que ele fazia em suas saídas.

Em *Alice no país das maravilhas*, como sabemos, o coelho é falante, enquanto Joãozinho é pensante, ou seja, um possui o que no outro falta. Eles são diferentes e complementares. O coelho branco de *Alice...* possui o domínio da palavra e Joãozinho o domínio do pensamento. Juntos, poderiam pensar o que falar e falar o que pensam. Mas os dois são incompletos, apontam a falta de algo que lhes escapa.

Segundo Ailton Siqueira (2009), ambos os coelhos estão em proximidade por outros vínculos: a “natureza de coelho”, “o modo como ele é feito”. Mas Joãozinho tem sua singularidade esboçada pelo texto de Clarice: sua natureza “é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado” (MCP, p. 71), “é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida.” (MCP, p. 71). E destaca, ainda, que a “natureza dele só é esperta para as coisas de que ele precisa” (MCP, p.72). Siqueira (2009) considera que por ser esperto somente para o que precisa, é

que mesmo podendo fugir Joãozinho ainda voltava para a gaiola; nela ele tinha comida e alimento do afeto. Ele nem queria provar que sabia, porque o mais importante para ele era ser amado. O coelho pensante só poderia mesmo ser chamado de Joãozinho, nome de ser humano, não porque pensava, mas porque nele já se encontrava a mesma necessidade ancestral do homem: ser amado, aceito. (SIQUEIRA, 2009, p. 11-12).

Outra questão que desponta na narrativa consiste no modo como a autora desestabiliza a noção de gênero policial. O subtítulo do livro é “Uma estória policial para crianças” e, como se sabe, esse gênero, comumente, é o que mais agrada ao público infanto-juvenil. Contudo, no texto clariciano parece se delinear uma paródia do tradicional romance policial.

Criador do famoso detetive Philo Vance, o romancista S.S.Van Dine, em seu artigo "Twenty rules for writing detective stories", publicado originalmente em 1928 no *The American Magazine*, estabelece as regras do bom romance policial. Entre elas institui que o leitor e o detetive devam ter as mesmas oportunidades de desvendar o mistério, no entanto, o leitor nunca deverá suplantar o autor. O herói do romance, o detetive, sempre deve sair vencedor, pois, se o contrário acontecer, o fato será atribuído à baixa qualidade da estória e, portanto, não haverá suspense, solução surpreendente ou catarse. (VAN DINE, 1928). No caso de *O mistério do coelho pensante*, não é por “falta de qualidade” que o mistério não é solucionado e que a narradora deixa nas mãos do leitor a busca por essa solução. O que se delineia é que Clarice Lispector relativiza a questão de um gênero literário ter “regras” fixas ao subvertê-las, compondo uma paródia do gênero. Francisco Aurélio Ribeiro afirma:

O texto em análise inverte os códigos estabelecidos para o gênero, ou seja, a onisciência do narrador, a malícia do texto, a solução final, para questionar a ideologia do adulto em relação à criança e à literatura a ela destinada. Operando uma variação sobre a realidade, a paródia reconstrói um outro sistema, rompendo ideologicamente

com aquele e provocando o questionamento. Daí o sentido construtivo que emerge da destruição dos novos modelos que recria. [...] Clarice Lispector é uma das primeiras escritoras brasileiras a trabalhar, em forma de paródia, seus textos para criança, criando assim uma nova linguagem, que questiona o próprio gênero pela inversão dos modelos tradicionais. (RIBEIRO, 1993, p. 65).

Em *O mistério do coelho pensante*, Clarice fala em entrelinha; se endereça ao leitor; usa constantemente paradoxos na construção da narrativa; trabalha com a intertextualidade; estabelece a escritura como um diálogo autor-leitor em tom de “conversa íntima”; apresenta um mistério insolúvel que só acaba quando se “descobre outros mistérios”; e transgride as “regras” de um gênero literário buscando engendrar uma nova linguagem para o texto infantil. Todas essas marcas são recorrentes na obra em geral da autora e imprimem uma marca singular em sua literatura infantil, fazendo com que se distinga entre a maioria dos textos produzidos para crianças no Brasil. Entretanto, se nos atentarmos ao seu percurso literário, à trajetória de sua escrita na obra adulta, seria possível entrever a urdidura de uma *escrita impossível*, uma busca pelo Real bordejando-o através do Simbólico?

Não é a continuidade desse percurso o que se estabelece nessa narrativa – nem nas demais obras infantis que veremos a seguir. Se na obra adulta observamos uma constante necessidade de trazer o Real para a narrativa, de fazer com que a linguagem seja capaz de escrever o que *não cessa de não se escrever*, tecendo, assim, uma *escrita impossível*, aqui, no primeiro texto infantil de Clarice, podemos acompanhar um despojamento dessa indigência: não se estabelece uma relação de luta com a linguagem para que ela represente o irrepresentável.

A infância, ao longo da ficção da autora, abarcando tanto a obra adulta quanto a infantil, aparece concebida sob as mais diversas perspectivas: ambiente da transgressão e da liberdade, espaço da criatividade e da fantasia, estância do contentamento e da angústia, lugar do exercício das pulsões de morte e de vida, paisagem para o despertar das paixões em sua latência e potência. Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (2006), ressalta que o mundo infantil de Clarice enfatiza a infância como um manancial das emoções mais ínfimas e estruturantes do psiquismo humano. Segundo Gilson Antunes da Silva, no texto “O cenário da dispersão passional: matizes do infantil na obra de Clarice Lispector” (2011), nas narrativas em que a autora aborda ou tematiza a infância,

aquilo que o adulto resguarda, esconde, mascara, altera, desvia e simula, a fim de melhor ajustar-se à vida pacificada, à vida social, ganha corpo e expressão, dominando o enredo. [...] As crianças na obra de Lispector convidam à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem, em convite ao “eu” profundo. São seres ainda não adestrados pelos instrumentos racionais de defesa, por isso, dotados de grande espontaneidade. (SILVA, 2011, p. 02).

Como as crianças ainda estão em fase de desenvolvimento da razão discursiva, elas apreciam o mundo com maior proximidade. De acordo com José Américo Mota Pessanha (1989), a razão discursiva

distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença. Indiferença das generalizações – nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas em casos particulares de uma lei geral, em unidades indiferenciadas de um conjunto homogêneo. (PESSANHA, 1989, p. 187).

Tais apontamentos vão de encontro às declarações de Clarice Lispector em entrevista concedida a Julio Lerner, da TV Cultura, em 1977:

JL - É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança?
CL - Quando me comunico com criança é fácil porque sou muito maternal. Quando me comunico com o adulto na verdade estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil, não é?
JL - O adulto é sempre solitário?
CL - O adulto é triste e solitário.
JL - E a criança?
CL - A criança tem a fantasia solta...
JL - A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?
CL - Ah, isso é segredo... Desculpe, não vou responder... A qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso acontece... (LISPECTOR, 1992)

Ao escrever para crianças, portanto, Clarice Lispector se espolia da necessidade de engendrar, através da narrativa, a experiência com o Real, porque, sendo essencialmente livre, despojada da razão discursiva, com “a fantasia solta”, a criança é por ela considerada capaz de se aproximar do *é da coisa* de maneira mais efetiva do que o adulto, que já está muito mais cercado pela urgência da imposição social e cultural do Imaginário e do Simbólico.

Em *O mistério do coelho pensante*, a narradora, ao apresentar muitas interrogações diretas e indiretas, estimula a busca infantil pelo mistério, pelo desconhecido, pelo não-dito. Por não ter a chave dos mistérios, e aceitando essa interposição, uma vez que tais mistérios extrapolam os limites do Simbólico e do Imaginário, a narradora se rende ao fascinante universo da fantasia, embora saiba que por não ter a fantasia das crianças, não vai conseguir mergulhar na “natureza do coelho” ao ponto de chegar à “ideia”, ao mais-além. Seu destino, ao tentar adentrar a natureza cunicular, será sempre o de só comer cenouras, *meu bem*.

Portanto, no lugar de trazer o Real para a escrita, na tentativa de urdir uma *escrita impossível*, o que Clarice realiza em *O mistério do coelho pensante*

é *apontar* o Real através da falta, uma falta descoberta, assumida e decididamente desejada.

2.3 Quero que vocês saibam que meu nome é Clarice

Publicado um ano depois de *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes* (1968) confere à criança um importante papel: avaliar a culpa ou inocência de quem cometeu um crime. O título sugere que esse também será um livro com um mistério, nesse caso, o crime a ser solucionado. Entretanto, na primeira frase do texto a mudança da terceira pessoa para a primeira já causa uma quebra de expectativa: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (LISPECTOR, 2010, p. 21)¹⁴. A narradora se confessa como criminosa, contudo se apressa por dizer que “foi sem querer”, que não tem coragem de matar uma coisa viva e que, após contar a história, os leitores deverão dar ou não o perdão à ela.

Como é recorrente na obra adulta de Clarice Lispector, nesse livro ela também assume o tom de “conversa íntima” e demora a começar a contar a história, faz rodeios, atrasa o princípio da narrativa: “Não tenho coragem ainda de contar agora mesmo como aconteceu” (MMP, p. 22). A “conversa” continua e a narradora revela como os peixes morreram: “Por enquanto só posso dizer que os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida. [...] Tenho esperanças que até o fim do livro vocês possam me perdoar”. (MMP, p. 23).

Em seguida, a narradora faz uma volta ao passado e relembra a infância para contar uma história de amor e sofrimento por uma gata que teve:

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

¹⁴ As demais citações de *A mulher que matou os peixes* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla MMP, seguida do número da página correspondente.

O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não agüentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada.
Eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre.
Então me deram um gato de pano para eu brincar.
Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos.
A febre só passou muito tempo depois. (MMP, p. 23)

Ao voltar para a narrativa, ela se apresenta ao leitor: “Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice.” (MMP, p. 23). Mais uma vez vemos a reiteração de uma das principais características da obra clariciana: as noções de autor, narrador e personagem parecem estar sempre imbricadas e costuradas na rede de sua escritura, seja na obra adulta, seja na obra infantil. Entretanto, é importante destacar que em *A mulher que matou os peixes* foi a primeira vez em que Clarice se apresentou – ela mesma – como narradora.

A autora-narradora explica a distinção entre bichos naturais, os que não são convidados, e os bichos convidados, dentre os quais se incluem as crianças e os animais comprados. E relata várias histórias sobre animais que passaram por sua vida, entre convidados e não convidados, na intenção de convencer o leitor a lhe dar o perdão.

Ao contar tais histórias, Clarice fala, sem pudores, de temas que, muitas vezes, são considerados tabus para a literatura infantil. Não tem receio de falar de bichos nojentos; conta histórias que envolvem amor, ódio, vingança e violência física; descreve o sadismo de quem corta lagartixa para ver os pedaços se movimentarem; e, principalmente, aborda reiteradamente o tema da perda e da morte.

Francisco Ribeiro (1993) ressalta que também esta narrativa pode ser considerada um texto parodístico, uma vez que há a 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. E destaca a 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, p. 72).

Se em *O mistério do coelho pensante* Clarice relativiza as “regras” do gênero literatura policial ao declarar que a própria narradora não conhece a solução do mistério, em *A mulher que matou os peixes* a transgressão às “regras” se dá desde o momento em que o réu se apresenta, logo no início do texto, indicando, portanto, que não há que se descobrir a criminosa enunciada no título. Ela já se apresentou e seu crime, ocorrido por acidente, é contado por ela mesma, junto com o pedido de absolvição. O artigo citado do romancista S.S.Van Dine (1928), enuncia entre suas regras para se escrever um bom romance policial que o crime nunca deve acontecer acidentalmente, o culpado nunca deve ser o detetive e o leitor deve se surpreender ao saber a identidade secreta do assassino. Tudo isso é subvertido no livro, e a narradora-autora, que escreve o livro para seduzir o leitor a perdoá-la, parece alcançar seu objetivo, como é sugerido pela crônica de Clarice publicada no *Jornal do Brasil* em 21 de novembro de 1970:

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... 10 anos de idade.

[...] Comprei um cartão postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos brancos. E agradeçi-lhe não me considerar culpada e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas. (MMP, 321-322).

Assim como ocorre em *O mistério do coelho pensante*, também se destaca, aqui, a subversão de papéis socialmente preestabelecidos para adultos e crianças. Em *A mulher que matou os peixes* a narrativa relativiza a visão do adulto como aquele que tem os pés firmes na realidade cotidiana e da criança como a que habita o reino da invenção. Nesta história é a narradora quem brinca de inventar e, ocupada “escrevendo livro”, esquece de alimentar os peixinhos do aquário: “(...) 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” (MMP, p. 48). Diante do apelo da “criminosa”, as crianças leitoras, evocadas pela voz da narradora, assumem o papel de decidir, julgar e avaliar — papel esse que, em geral, pertence ao “mundo adulto”.

O posicionamento da narradora no livro é 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: “Matei dois peixinhos. Juro que não foi de propósito. Juro que não foi muito culpa minha. [...] Mas era tempo demais para deixar os peixes comigo.” (MMP, p. 48). Ela também revela que, como as crianças, 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, p. 39).

Outra prática literária de Clarice que vemos despontar nessa narrativa é a da intratextualidade. Ao falar da miquinha Lisette, por exemplo, Clarice retoma o conto “Macacos” de *A legião estrangeira* (1964). Ambas as narrativas são elaboradas a partir da figura do macaco: na primeira um mico enorme (um quase-gorila) e a macaca Lisette; na segunda, uma pequena miquinha também chamada Lisete. As histórias se aproximam, se tangenciam, contam os mesmos episódios de maneira diferente.

Outras histórias de bichos também já haviam sido contadas em crônicas do *Jornal do Brasil* e foram retomadas, recontadas, reescritas no livro. Edgar Nolasco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (2003), analisa esse processo escritural na obra clariciana e comenta:

[...] constata-se o processo de apropriação que a autora faz de si mesma, por toda a sua obra, quer seja reescrevendo, quer seja copiando tal qual [...] Assim, no processo de apropriação do que é seu mesmo, Clarice se vale da paráfrase, da paródia e, sobretudo do plágio e, confundindo a voz do autor com a voz das personagens, enfim dispersando os papéis de ambos na escritura, modifica [os textos] completamente. (NOLASCO, p. 89-90).

Ao contar suas histórias de bichos para os pequenos leitores, Clarice cita, também, os coelhos de seus filhos sobre os quais escreveu seu primeiro livro infantil:

Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles. Coelho tem uma história muito secreta, quero dizer, com muitos segredos.
Eu até já contei a história de coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: “O mistério do coelho pensante”. (MMP, p. 28).

A história do livro com a qual Clarice mais dialoga em seu percurso literário é a de sua relação com o cachorro Dilermando, que comprou quando morava na Itália, mas teve que deixar em Nápoles quando se mudou para a

Suíça no ano de 1946. Ao falar do cão, em *A mulher que matou os peixes*, Clarice relata:

Quanto a mim, foi só olhar que logo me apaixonei pela cara dele. Apesar de ser italiano, tinha cara de brasileiro e cara de quem se chama Dilermando. Paguei um dinheiro para a dona dele e levei Dilermando para casa. Logo dei comida a ele. Ele parecia tão feliz por eu ser dona dele que passou o dia inteiro olhando para mim e abanando o rabo. Vai ver que a outra dona dele batia nele, de modo que Dilermando estava feliz em mudar de dona. [...] Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. [...] Sabem como tive que me separar de Dilermando? É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. E nesse país os hotéis não deixam entrar cachorros. (MMP, p. 30-31)

A mesma história é narrada nas crônicas dos dias 13 e 20 de março de 1971:

Mulher feita, tive um cachorro vira-lata que comprei de uma mulher do povo no meio do burburinho de uma rua de Nápoles porque senti que ele nascera para ser meu, o que ele também sentiu em alegria enorme, imediatamente me seguindo já sem saudade da ex-dona, sem sequer olhar para trás, abanando o rabo e me lambendo [...] Mas é uma história comprida, a de minha vida com esse cão que tinha cara de mulato-malandro brasileiro [...] a quem dei o nome rebuscado de Dilermando [...]. Nenhum ser humano me deu jamais a sensação de ser tão totalmente amada como fui amada sem restrições por esse cão. (DM, p. 333-334)

Fiquei agora mesmo com saudades de Dilermando, meu cão, uma saudade aguda e dolorida e desconsolável, a mesma que tenho certeza ele sentiu quando foi obrigado a viver com outra família porque eu ia morar na Suíça e haviam me informado que lá os hotéis, onde teríamos que permanecer algum tempo, não permitiam a entrada de animais. (DM, p. 337)

Mas muito antes, em cartas enviadas às irmãs Elisa e Tânia, entre 1945 e 1946, ano de sua mudança, Clarice já falava de Dilermando e da relação singular que estabelecera com ele:

Nápoles, 24 de julho de 1945

Elisa, queridinha:
[...] Enfim, eu estou bem, Dilermando, o cachorro, é uma delícia de cão e gosta mais de mim do que a todos da casa. Me faz uma festa louca quando me vê de manhã, depois de uma noite de separação. Ele tem uma briga antiga com um gato das vizinhanças; mas o gato

fica sentado olhando para ele com frieza enquanto Dilermando fica rouco de latir com medo de se aproximar.

Dilermando come pão com manteiga, carne, arroz, macarrão, biscoito, chocolate, uva, melão, sendo que despreza um pouco as frutas. Quanto a fruta cristalizada, detesta simplesmente. (LISPECTOR, 2007, p. 89)

Berna, 21 de abril de 1946

Minha florzinha, [carta endereçada à Tânia]

[...] O mundo me parece uma coisa vasta demais e sem síntese possível. Até Dilermando ficou em Nápoles, haveria enormes dificuldades de transporte do coitadinho. Não posso ver um cão na rua, nem gosto de olhar. Você sabe que revelação foi para mim ter um cão, ver e sentir a matéria de que é feito um cão. É a coisa mais doce que eu já vi, o cão é de uma paciência para com a natureza impotente dele e para com a natureza incompreensível dos outros... E com os pequenos meios que ele tem, com uma burrice cheia de doçura, ele arranja modo de compreender a gente de um modo direto. Sobretudo Dilermando era uma coisa minha que eu não tinha que repartir com ninguém. (LISPECTOR, 2007, p. 107)

A angústia por ter deixado Dilermando em Nápoles acompanha Clarice por toda a vida, razão pela qual sucessivas vezes a autora volta a reescrever tal história. E o sentimento de angústia parece ser, também, o motriz da composição do conto “O crime do professor de matemática”, publicado pela primeira vez no quarto número da revista *Senhor S. A.*, em 1959, e, posteriormente, reunido no livro *Laços de família*, de 1960.

No conto, o personagem principal encontra um cachorro morto na rua e resolve sepultá-lo como um ato de contrição por ter abandonado o cachorro da família, de nome José, em outra cidade. O nome humano e bíblico que é dado ao cachorro sugere o rompimento das fronteiras entre animal humano e animal bicho, entre o divino e o profano.

José lhe dedicava um amor que consistia em não pedir nada ao seu dono, e, por isso, afligia o homem, incomodado com a espontaneidade da natureza animal. Depois de enterrar o cão morto, o professor rememora José, tentando expiar as suas culpas por meio das lembranças:

“Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua”, pensou então com auxílio da saudade. “Dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma. E tu — como saber jamais que nome me deste? Quanto me amaste mais do que te amei”, refletiu curioso. (LISPECTOR, 1990, p. 151).

Atingido pela impossibilidade de ser redimido por sua consciência, o homem exuma o cachorro desconhecido, pois julga não ser admissível que seja salvo apenas por um ato de bondade. A lembrança inabalável de seu crime parece ser imprescindível para que ele presentifique, continuamente, sua covardia com o animal indefeso e o sentimento de que sua culpa jamais será suprimida: “E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre.” (LISPECTOR, 1990, p. 155).

Na constante re-apropriação do tema do cachorro abandonado, Clarice Lispector permite entrever o sentimento de culpa e angústia, que estão presentes em cada um dos trechos citados.

A culpa é abordada potencialmente em *A mulher que matou os peixes*. A narradora do enredo constrói o texto na tentativa de ser perdoada por seu erro, para que se livre da culpa de ter permitido a morte dos peixinhos vermelhos. Ou seja, ao invés de calar o sentimento de culpa, a narradora, movida pela angústia de se livrar desse sentimento, opta por narrar, de maneira altamente sedutora, o seu crime, com o intento de conseguir o perdão e se livrar da culpa.

Biógrafos e estudiosos de Clarice Lispector¹⁵ insistentemente apontam a culpa e a angústia como uma de suas forças criadoras, sugerindo o constante diálogo que a autora estabelece entre vida e obra. A própria Clarice relata, em

¹⁵ Cf. GOTLIB, 2009, p. 135-144; MANZO, 1997, p. 47-50; MOSER, 2009, *passim*.

crônica de 15 de junho de 1968, ano do lançamento de *A mulher que matou os peixes*, o sentimento de culpa que sempre a acompanhou:

Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida. No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. (DM, p. 110-111).

Mânia Lispector, mãe de Clarice, sofria de paralisia progressiva, doença crônica que afeta o sistema neuromuscular (Cf. GOTLIB, 2009, p. 56-59). Na Ucrânia havia uma crença popular segundo a qual uma mulher doente poderia se salvar se tivesse um filho. Talvez por tal superstição, Clarice vem ao mundo e recebe o nome de Haia, que, em hebraico, significa *vida*. Entre o sofrimento e a esperança está o começo da menina chamada de Clarice após a chegada ao Brasil. Entretanto sua mãe não se cura e a saúde deteriora com o passar do tempo, levando a menina a alimentar o sentimento de culpa e a angústia por não ter cumprido sua “missão”. Mania faleceu em 1930, quando Clarice tinha 9 anos.

Freud, em *Luto e melancolia*, de 1917, compreende a melancolia e o luto como efeitos da perda de um objeto que, no momento da sua supressão, sinaliza uma ferida aberta. Ao se referir ao afastamento do objeto, Freud não trata meramente da perda de algo ou alguém amado, mas de um objeto que esteava a identificação imaginária. Sendo sustento de tal identificação, a pessoa que sofre o luto não consegue abrir mão da ligação àquilo que era amado, por não querer encarar o Real devastador, que gerará um furo

inevitável em sua própria imagem. Diante do vazio deixado pela perda de um objeto amado, a resposta mais imediata é a culpa (FREUD, 1974). Ao ser confrontado pelo Real da morte, pelo vazio de uma perda irreparável, inicia-se espontaneamente um movimento de autculpabilização muito intenso. No caso de Clarice Lispector, é possível aproximar a mãe a esse *objeto amado* que sustentava sua identificação imaginária, uma vez que foi gerada para curar a doença da mãe. Suas construções imaginárias tangenciavam o fato de ter vindo ao mundo com uma “missão” pré-definida. Segundo Felipe Castelo Branco, no texto "A escrita do abismo de Clarice Lispector" (2011):

Diante da angústia gerada pelo vazio de sentido de um encontro com o Real que esburaca a fantasia, a culpa parece possibilitar um mínimo de sentido e alguma possibilidade de simbolização para esse furo, até então insimbolizável, que está no cerne de todo acontecimento traumático. Tudo se passa como se a culpa oferecesse uma possibilidade de confronto com a finitude, ao preço de lançar o eu ao *front* de batalha contra o traumático. De peito aberto, o eu é atacado por essa culpa que faz o trabalho de “proteger” o sujeito da angústia que insiste como índice do não simbolizado. Diante da angústia que assalta o sujeito, que faz furo na fantasia, e que lança, sem apelação, o Real diante dele, a culpa, ainda que cobre o preço da autotortura e da autopunição, é preferida ante a ameaça de permanecer numa dimensão de não sentido radical. (CASTELO BRANCO, 2011).

Em *R.S.I.*, Lacan situa a angústia como “a invasão do imaginário pelo Real” (apud JORGE, 2001, p.128), e, por conseguinte, como um vazio de sentido que irrompe no registro que abarca o sentido. Uma invasão que, no luto, ameaça sua elaboração simbólica. Ainda segundo Felipe Castelo Branco (2011), como resposta do sujeito e proteção à falta de sentido que é a morte, a culpa aparece como um “inflacionamento do imaginário”, pois sendo a “variação topográfica” da angústia, conforme se expressa Freud (1984), a culpa oferece uma sustentação de sentido possível contra a presença avassaladora do Real, do qual a angústia é sinal: “É, portanto, como um recurso de

simbolização contra o medo de ser engolido por uma perda de sentido avassaladora, ou seja, pelo medo de que a falta falte, que a culpa é ‘provocada’ pela angústia.” (CASTELO BRANCO, 2011).

Uma das maneiras de lidar com a apatia causada pelo excesso de sentimento de culpa, segundo Jacques Hassoun, em *A crueldade melancólica* (2002), é permitir que a angústia irrompa. Hassoun crê que um escrito pode surgir como causa e efeito disso. Poderíamos pensar, então, que Clarice Lispector, numa atitude que ensaia um mover-se da pesada passividade imposta pela culpa, diante daquilo que *não cessa de não se escrever*, simplesmente, escreve:

Ou, ao menos, circun-escreve, ainda que tal escrita não seja uma forma de apaziguamento, mas uma possibilidade de respiração, o início de uma abertura, um afeto (angústia) que se direciona ao Outro. A escrita, podemos supor, exige que desse lugar de resto, de nada de simbolização, inicie-se [o escritor] na dimensão de separação do Outro. Talvez ela seja, conforme propõe alguns autores, uma borda para a sombra que tomou todas as dimensões da vida. (CASTELO BRANCO, 2011).

Ao abordar reiteradamente o tema da culpa em sua obra – adulta e infantil – Clarice Lispector poderia estar buscando, portanto, lidar com a angústia, que é sinal do Real, por meio da escrita.

Em *A mulher que matou os peixes*, podemos inferir, por conseguinte, que ao contar aos pequenos leitores seu crime, a narradora, que intenta o perdão, assume o processo de escrita como um meio de combater a culpa pela negligência de ter permitido a morte dos peixes, como uma maneira de suportar a angústia de estar em contato com o não-sentido da morte, a eminência do Real.

Abordando abertamente o sentimento de culpa, o relato da narradora gira em torno, principalmente, da perda e da morte. Fala da morte necessária e encomendada da barata; da morte da rata Maria de Fátima que causou alívio e nojo; da morte de um pela sobrevivência de outro como consequência da cadeia biológica; da morte de um ser amado, como é o caso da macaca Lisete; da morte trágica, violenta, por vingança, do cachorro Bruno e, finalmente, da morte por negligência que ela comete ao esquecer de dar comida aos peixes. Segundo Francisco Ribeiro:

Embora jure não ter sido culpa sua, houve crime, por omissão. [...] Portanto, a mãe das crianças, dos animais e da escritura, é, também, assassina. Um crime culposo, segundo as leis, e não doloso, mas não deixa de ser crime. Podemos 'ver' [...] um pedido de desculpas pela omissão em relação a seus próprios filhos, motivada pelo envolvimento com sua tarefa de escritora. [...] Ambigualmente, a escritora que dá vida a novas histórias é, também, motivo de morte aos seres que se ama. Assim, vida e morte, prazer e dor, criar e matar são apenas faces de uma mesma moeda – o ser – e existir implica, dialeticamente, conviver com as diferenças. (RIBEIRO, 1993, p. 76).

A narradora-autora assume, ao longo da narrativa, a feição de mãe: mãe de criança, mãe de animal, mãe do relato, mãe da verdade. A linguagem repleta de expressões carinhosas, os conselhos maternais, a preocupação em querer “alegrar” após contar uma história triste, todos esses fatores remetem a uma mãe-escritora, exatamente como acontece em *O mistério do coelho pensante*. Outras concessões são feitas ao longo do livro, como o excesso de explicação sobre a narrativa – “É porque no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos...” (MMP, p.22); a preocupação em dizer a “verdade” para a criança e que ela acredite – “Pois juro por Deus que tudo que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo. Eu tenho respeito por meninos e meninas e por isso não engano nenhum deles” (MMP, p. 45-46); a intromissão

constante da voz autoral, como se fosse urgente manter um diálogo pra que a criança não disperse da leitura – “Agora pergunto a vocês..”, “E agora me respondam...”, “Acertaram.” (MMP, p. 40).

Se por um lado Clarice não consegue fugir de certo “adultismo” ao tecer a narrativa, infantilizando a linguagem, se apoiando no excessivo diálogo com o leitor e salpicando ensinamentos ao longo do texto; por outro ela inova em sua literatura oferecendo ao pequeno leitor a possibilidade de entrar em contato com temas e situações que ainda eram considerados tabus para a infância.

Como em *Um mistério do coelho pensante*, a narrativa de *A mulher que matou os peixes* não se configura como uma *escrita impossível* na busca pelo Real, mas não deixa de abrir caminhos para que a criança entre em contato, ela mesma, através dos questionamentos que podem surgir da leitura, com o indizível, o não-sentido, apontando para o Real.

2.4 Há quanto tempo existe galinha na Terra?

Quando estava “passando a limpo” *Água viva*, em 1971, Clarice Lispector publica uma crônica, em 21 de agosto, na qual declara sua necessidade de repousar para dar início a uma nova narrativa infantil:

[...] estou agora passando a limpo um livro que em breve será publicado. E que é duro como um diamante. Pode até às vezes faiscar. E só nas últimas páginas é que uso a mansidão e a revolta e a aceitação.

E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida de Laura* – é o nome de uma galinha – precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muito quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. (DM, p. 371-372).

Publicado em 1974, *A vida íntima de Laura*, a partir mesmo do título, sugere a expectativa de um texto psicológico. Porém traz uma surpresa: Laura é apenas uma galinha “simpática”, “comum” e “bem burrinha”, mas é também a campeã de seu quintal e da vizinhança em matéria de botar ovos. Além de ser “bastante burra”, Laura “tem o pescoço mais feio que já vi” (LISPECTOR, 2010, p. 08)¹⁶.

Apesar da burrice e da feiúra da galinha, a narradora, presentificando o leitor através do diálogo, sugere a importância de se dar valor ao 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?” (VIL, p. 08).

¹⁶ As demais citações de *A vida íntima de Laura* foram extraídas da mesma edição de e indicadas pela sigla VIL, seguida do número da página correspondente.

No primeiro parágrafo já desponta certa intromissão da voz autoral com a intenção consciente de “ensinar” algo, a interferência do autor adulto que precisa auxiliar a criança no entendimento perfeito da narrativa:

Vou logo explicando o que quer dizer “vida íntima”. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. (VIL, p 07).

A história segue-se perpassada pelas mesmas características já apontadas nas outras obras infantis da autora: o diálogo entre narrador e leitor (“Agora adivinhe quem é Laura”, p. 07); o tom de “conversa íntima” sugerida não só pelo título (“Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar”, p. 07); o coloquialismo (“Viu como é difícil?”, p. 07); a necessidade de dizer sempre a “verdade” à criança (“Acho que vou ter que contar uma verdade”, p. 08); o uso recorrente de diminutivos (“Laura tem seus pensamentozinhos e sentimentosinhos.”, p. 08), entre outras.

Analisando a urdidura do texto, Lia Carvalho, na dissertação de mestrado “O enredamento narrativo de Clarice Lispector: a construção do referente de um novo maravilhoso nos contos para criança” (2006), pontua:

A Vida íntima de Laura chama a atenção por sua capacidade de deixar a palavra prenhe de significação. A originalidade presente no próprio título “A vida íntima de Laura” se dá nas primeiras linhas, quando o narrador tenta explicar ao leitor o significado do sintagma nominal “vida íntima”, momento em que observamos a construção de outros sintagmas que darão suporte a toda a narrativa em torno do cotidiano de Laura. Percebemos que a história é formada por frases truncadas por um ponto final, em que o sujeito se atrasa na frase anterior. Ou seja, muitas vezes, a palavra que finaliza a sentença é a mesma que encabeça a sentença posterior. Esse tipo de organização com a palavra sugere a presença de uma “semente verbal” que, ao ser lançada para a sentença posterior, gera novos sentidos, recebe novas faces que ampliam o campo das relações discursivas. (CARVALHO, 2006, p. 56)

Clarice recorre novamente à estratégia de suscitar questionamentos, pulverizando perguntas sem respostas ao longo do texto. Ao contrário do que é recorrente na tradicional literatura infantil, que não foge à contingência de ser instrução além de entretenimento, o adulto-narrador de *A vida íntima de Laura* se despoja de ter que dar explicações a tudo, assumindo a postura de que não é detentor de todas as respostas, tal qual a criança:

Até que uma noite Laura sentiu que o ovo estava pronto para nascer. Como é que ela sentiu? Desculpe, não sei, porque nunca fui galinha na minha vida. (VIL, p. 10).

Deus gosta de você também senão Ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei. (VIL, p. 14).

Eu só queria saber do seguinte: há quanto tempo existe galinha na Terra? Você que me responda porque eu não sei. (VIL, p. 15).

As narrativas claricianas para crianças assumem as ambigüidades das relações e abarcam o humor, valendo-se de uma linguagem que, muitas vezes, é tensionada a ponto de entrar em contradição, de fazer rodeios, de desdizer-se: “Uma bela noite... Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura no escuro do quintal.” (VIL, p. 12). A narradora não repete o clássico roteiro infantil de um mundo dividido entre pessoas boas e más, burras ou inteligentes. O tecido bordado é muito mais complexo e sutil. Os sentimentos do homem por um animal, por exemplo, não o resguarda 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” (VIL, p. 15). Outra ambigüidade é a perspicácia da galinha “meio burrinha” que a faz se esquivar 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, p. 16).

A morte é uma constante, tal qual em *A mulher que matou os peixes*. Entretanto, se na história anterior estava vinculada ao sentimento de culpa, aqui a morte é encarada com 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" (VIL, p. 14);

(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). (VIL, p. 16).

O estranhamento da narradora diante das coisas do mundo é semelhante ao do habitante de Júpiter que surge para assegurar a Laura de que ela não morreria *ao molho pardo*. Ao final da narrativa, Clarice sugere, 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." (VIL, 17). A chegada de um extraterrestre no galinheiro, que promete proteção a Laura, garante o tom fantástico no desfecho da história. "Laura é bem vivinha" (VIL, p. 19), assevera a narradora. O epílogo, portanto, não remete aos clássicos " finais felizes" de histórias para crianças. O pequeno leitor não é privado do contato com a "estranheza", muitas vezes rude, de um mundo no qual as galinhas são mortas por seres humanos "esquisitões" que as devoram "ao molho pardo".

A escrita convida o leitor a contar e a criar suas próprias histórias: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte.” (VIL, p. 19). Ao emparelhar-se com a criança, já que ela também deve lhe contar histórias, a narradora valoriza o saber e a experiência do seu leitor. E ainda lhe aponta o caminho para o questionamento sobre o absurdo da existência, uma vez que expõe a mesmice da vida cotidiana como sendo mais absurda (e nesse sentido mais “fantástica”) do que a aterrissagem de Xext, um ser de Júpiter, na Terra. Como o posicionamento da narradora desnaturaliza e desconstrói o ‘óbvio’, o surgimento de um extraterrestre ao final da história desloca o ponto de vista para que o leitor possa, ele mesmo, passar a perceber na vida humana a estranheza, o mais-além, o que não faz sentido. A aparição de Xext sugere que só a ficção, a fantasia e a arte podem “salvar”, transformar a realidade. O ser espacial assume um caráter libertador, como o extraterrestre Ixtlan no conto “Miss Algrave”.

Assim como Laura, a Miss Algrave de *A Via Crucis do Corpo* (1974), que “carrega a morte” no nome (*grave* significa túmulo em inglês), também recebe a visita de um extraterrestre, que a desarma de moralismos proporcionando-lhe a incursão em um mundo tumultuado e conflitante em relação a sua sexualidade (LISPECTOR, 1998d, p. 16-20). Mais uma vez, o diálogo entre ocorrências do mundo adulto e infantil convergem na escrita de Clarice.

Há, na tessitura da narrativa, a sugestão do questionamento do mundo feminino. Laura parece ser simbolizante da mulher, como estereótipo. É casada com Luís, um galo que também serve de protótipo do comum masculino, brigão e vaidoso. Enquanto o galo canta, Laura silencia. Por trás da aparente banalidade de se falar da vida de uma galinha *burrinha e comum*, a história

apresenta um pontual posicionamento crítico a respeito dos papéis sociais do homem e da mulher na sociedade capitalista.

Laura é burra por não questionar nada, vive com seus “pensamentozinhos”. É útil porque coloca muitos ovos. Ser mãe é sua maior realização, atividade e prazer: preparar-se para a maternidade, aguardar a chegada do filho, receber visita das amigas, a dieta “pós-parto”, cuidar do filho recém-nascido. Esse é o universo feminino de Laura, que é destilado pela ironia sutil da narradora.

Mesmo os acontecimentos que por ventura quebram a rotina de Laura não são capazes de modificar a mesmice de sua vida ou de fazê-la questionar sobre sua situação.

É inevitável, ao ler *A vida íntima de Laura*, não pensar na Laura personagem do conto “A imitação da Rosa”, publicado em *Laços de Família* (1960). Se cotejarmos as duas personagens de mesmo nome, veremos que essa e aquela se afastam justamente pela atitude do questionamento. A Laura do conto, diante da visão da beleza e perfeição das rosas, questiona seu mundo feminino e seu ser, enquanto a Laura galinha não sai da mesmice nem quando é visitada por um ser de outro mundo. Aliás, no conto também é feita uma referência a um ser que viria de outro planeta e se espantaria com a vida comum dos mortais (LISPECTOR, 1990, p. 51).

As intratextualidades e a repetição de temas mais uma vez irrompem na narrativa. Tais ocorrências são o que há de mais significativo na urdidura dessa obra. Além de “Miss Algrave” e da Laura de “A imitação da rosa”, *A vida íntima de Laura* dialoga com o conto “Uma galinha”, também de *Laços de família* (1960) e “Uma história de tanto amor”, publicado em *A legião estrangeira*

(1964). A narrativa infantil remete-nos, ainda, à menina Joana, de *Perto do coração selvagem* (1943), que observava "as-galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer" (LISPECTOR, 1976, p. 11). Também em diversas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* Clarice Lispector aborda reiteradamente os questionamentos que a galinha e o ovo sempre lhe despertaram (como o ontológico conto "O ovo e a galinha", publicado inicialmente como crônica, em 1969, com o título "Atualidade do ovo e da galinha").

No conto "Uma galinha", temos a história corriqueira de uma família que desiste do prato principal do almoço de domingo em decorrência da ardente luta da galinha pela sobrevivência. Após empreender uma fuga encetando um breve vôo, a galinha acaba por ser apreendida e, ao retornar à cozinha, inesperadamente bota um ovo, o que, por ora, comove a família que lhe poupa a vida.

O vôo (...) é curto e (...) não ultrapassa o beiral dos telhados. Se bota um ovo, este não é uma fonte de vida, mas simplesmente um anagrama (vôo – ovo), ineficaz para salvar para sempre a vida da pobre galinha, presa às limitações de sua espécie. A morte é apenas adiada. O leitor para, estarecido, frustrado em sua confiança, quando engole a última linha do conto: "Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos". (SÁ, 2010, p. 87-88).

O conto, em contraposição ao que o título sugere, não é apenas uma fábula para crianças e adolescentes. É uma história breve, mas que aborda de maneira complexa questões como a vida e a morte e a iminente crueldade humana dissimulada pelo mecanicismo do cotidiano e dos hábitos.

A mesma estratégia é empregada na construção do conto "Uma história de tanto amor", que relata a instigante relação de uma menina com suas galinhas. A narrativa principia com o clássico "Era uma vez...", imprimindo ao texto a atmosfera dos contos de fadas que será continuamente confirmada e,

ao mesmo tempo, desmontada no decorrer da narrativa. Conta a história de uma menina que tinha duas galinhas das quais cuidava com desvelo. Preocupada com possíveis doenças, ministrava-lhes diversos “remédios”, após examiná-las cuidadosamente. Afeiçoada às galinhas, a menina fica desolada quando a família come uma delas. A mãe, ao tentar consolá-la, relata uma versão “antropofágica” para o fato: explica que ao comer os bichos, eles se tornariam mais parecido com os humanos. E quando, mais tarde, a menina ganha uma nova galinha, ajuda a comê-la lembrando-se da explicação da mãe. Daniela Piantola, em “Uma paródia da inocência: leitura de *Uma história de tanto amor* de Clarice Lispector” (2009), afirma que o conto é

construído por meio da inversão paródica do modelo do conto de fadas, o qual é posto e, a todo o momento, demolido, seja pelo choque do leitor com o objeto inusitado da narração (o amor da menina por suas galinhas), pelo confronto da personagem e de todo o espaço maravilhoso que é construído com a realidade ou pela ironia do narrador. O conto subverte o gênero no sentido de denunciar o caráter ilusório daquele também clássico “[...] e viveram felizes para sempre” na medida em que apresenta a protagonista e seu objeto amoroso numa relação de submissão e posse e não de reciprocidade, ao mesmo tempo em que a morte deixa de se revestir com a máscara de punição para os maus, como é frequente naqueles contos, para figurar como condição inexorável da vida. (PIANTOLA, 2009, p. 81-82).

A potência dessas histórias incide no fato de o texto não tentar esboçar os sentimentos dos personagens, evitando assim um didatismo que conferiria certa artificialidade às narrativas. Nos contos de Clarice, as galinhas, mesmo sendo benquistas por seus donos, são mortas e comidas com naturalidade, sem maiores explicações. Os personagens abarcam, portanto, as ambigüidades e contradições próprias da natureza humana. Características que são reiteradas em *A vida íntima de Laura*.

Além das intratextualidades efetuadas pela autora no livro infantil, é interessante destacar a intertextualidade elaborada pelo escritor Caio Fernando Abreu na novela infanto-juvenil *As frangas* (1989). Já no início da narrativa, na primeira epígrafe, o autor declara: “Para Clarice Lispector, que também gostava delas, ficar quietinha do lado de lá” (ABREU, 2001, p. 08). Outra epígrafe do livro cita diretamente *A vida íntima de Laura*: “Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente não se sente só”. (LISPECTOR *apud* ABREU, 2001, p.9). Ao assumir confessadamente o diálogo com o leitor infantil, Caio Fernando Abreu constrói uma narrativa que, além de tratar do mesmo tema, tenta abarcar também as mesmas características linguísticas da obra infanto-juvenil clariciana, como se pode perceber no trecho a seguir:

Vocês já repararam como estou dispersivo? Dispersão é quando a gente começa a contar uma coisa, aí interrompe e começa a contar outra, no meio daquela, depois começa a contar de novo e a primeira coisa, e interrompe também para contar uma terceira. Por aí vai. Prometo que daqui a pouco vou me controlar. Mas por enquanto estou bem dispersivo mesmo. (ABREU, 2001, p.16).

O narrador de *As frangas* afirma que, para ele, a melhor história sobre galinhas chama-se *A vida íntima de Laura* e avisa aos leitores que no livro eles descobrirão que as galinhas também têm vida íntima e que a criadora da história de Laura é Clarice Lispector, muito entendida de galinhas e de gente: “a Clarice diz assim: ‘Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte’.” (ABREU, 2001, p. 11). Confessa, ainda, que se sentiu provocado pelo convite de Clarice, razão pela qual decide escrever o livro. Caio Fernando Abreu, em carta destinada à Thereza Falcão,

afirma: "o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela." (ABREU, 2002, p. 167).

O texto de Clarice, deste modo, consegue provocar o questionamento e a escrita de um leitor-adulto, ultrapassando as barreiras do infantil estabelecido pelo gênero. Ao retomar temas abordados em sua literatura para adultos e recriá-los na narrativa infantil, a autora consegue abarcar em sua obra uma constante transgressão ao discurso típico da literatura para crianças.

A literatura que Clarice Lispector produziu para os pequenos leitores, análoga a sua escritura para adultos, não se resume, portanto, em simplesmente reescrever ou citar um fragmento tornando-o outro: revela, na verdade, o comprometimento com o fazer literário, seu labor com o texto na desconstrução do corrente discurso do adulto-narrador. A metalinguagem, como importante fio na construção do tecido narrativo, leva à reflexão, à retomada da própria linguagem, o que suscita o desenlace de outros textos, o descortínio de outras escritas.

Os bichos nessa tessitura, disfarçados de textos, ajudam a costurar o jogo do discurso. Entre as galinhas de *A vida íntima de Laura* movimenta-se um tear de alegorias que alterna informações lógicas e ilógicas para compor a trama da escrita, que cose em seu ninho o questionamento dos valores humanos e suas relações sociais.

De acordo com Rodrigo Araújo (2011), podendo ser pensada como uma escrita em palimpsesto, que retoma as narrativas e enredos da literatura adulta, na obra clariciana os bichos e os questionamentos suscitados compõem esse outro olhar para uma literatura do público infantil. A prática literária de superpor ou reescrever narrativas resulta em textos que se constroem por várias

mininarrativas que, frequentemente, propicia a desarticulação peculiar à obra de Clarice Lispector. Araújo afirma que:

Nessa reelaboração – seja do discurso clássico ou da própria obra dela, – esse constante “trabalho da citação” leva a escritura à exaustão, no sentido de que esta cita-se a si mesma em sua construção. A autora, por assim dizer, como mais uma citação de seu mundo ficcional, uma vez que cita ela mesma, acaba re-citando duas vezes o mesmo fragmento na escritura dos livros, o que dá aquele tom do já-dito, do já-citado dentro do mesmo texto, exaustivamente. (ARAÚJO, 2011).

No jogo de retomadas e intertextos, Clarice Lispector transforma a linguagem, diverte-se com as palavras e, movida pelo domínio da escrita, que, aqui, lhe causa gozo, brinca constantemente com a forma. Tal jogo é fruto da corrente de gozo que se quer dito e a língua não tem como dizê-lo, e que, não tendo freios, rompe as fronteiras do léxico e deseja a palavra não dita, não pronunciada, ainda não nascida. Não podendo trazer tal palavra para a narrativa, o texto aponta a falta através da repetição – é assim que esse texto infantil busca se aproximar do Real.

Lacan, em 1964, no *Seminário XI*, aborda o conceito da repetição como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise e diferencia duas formas: a repetição do igual e a repetição diferencial (LACAN, 1985). O sujeito repete para escapar da falta e do desamparo, mas é o intervalo que vai garantir a repetição do significante, sendo o seu limite, mas também a sua causa. “O Real não é o que retorna – o que retorna são os signos – mas o que se repete como falta.” (Garcia Rosa, 1986, p. 72). Enquanto a repetição do igual diz respeito à repetição na cadeia significante, a diferencial relaciona-se ao encontro com o Real, por isso sua expressão silenciosa, não acessível à palavra e desejante da palavra não dita, como vemos se esboçar na obra clariciana. Ainda que o

texto de Clarice aborde reiteradamente os mesmos temas e questionamentos, a falta, como vemos mais uma vez, nunca é encoberta: é sempre desvelada, apontada, almejada. Vemos reiterar-se, portanto, a peculiaridade do texto infantil de Clarice Lispector que sugere o Real através de estratégias distintas da *escrita impossível* concebida na obra adulta.

2.5 A história vai historijar

A literatura infantil de Clarice Lispector, buscando se dirigir ao leitor em seu *instante-já*, como já foi apontado anteriormente, se distancia do modelo clássico de conto infantil que principia com o “Era uma vez” e conduz o leitor a um tempo e a um espaço distanciado ao mesmo tempo em que instaura a onisciência do narrador. Clarice se afirmava incapaz de tal construção por saber que seus escritos não se emparelhavam com estórias convencionais constituídas por enredos lineares e por “fatos necessários a uma história” (DM, p. 406). Em crônica do dia 19 de fevereiro de 1972, ela narra uma de suas frustradas tentativas de escrever uma estória do tipo “era uma vez”, mas para adultos, o que pode ser lido como mais uma maneira da autora questionar a distância que aparta e define os gêneros impondo ao escritor formas diferentes de se dirigir às crianças e aos adultos:

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia escrever uma história que começasse assim: ‘era uma vez...’. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com ‘era uma vez’; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal do Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (DM, p. 406).

Dos livros infantis que Clarice escreveu, *Quase de verdade*, publicado postumamente em 1978, um ano após a morte da escritora, se configura como uma exceção: principia com o “Era uma vez”. O título introduz o jogo lingüístico

que Clarice trava com seu leitor ao longo da narrativa – a história nem é mentira, nem é verdade, é *quase*. O narrador propõe o primeiro desafio ao leitor quebrando também o automatismo lingüístico quando diz: “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!”. (LISPECTOR, 2010, p. 51)¹⁷. Em seguida revela: “Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado dos meus latidos – escreve o que eu lhe conto.” (QV, p. 51). Ao contrário do tradicional “era uma vez”, que produz um efeito de distanciamento em um mundo longínquo, em *Quase de verdade* a expressão estabelece um contato direto entre narrador e leitor no presente, no *instante-já*. E ao se apresentar como sendo o cachorro de “Clarice”, o narrador desnuda a recorrência da autora de estabelecer em seus textos os entrelaçamentos das categorias ficcionais, sobrepondo e miscigenando narrador/autor/personagem, que, como vimos, perpassa a obra clariciana, adulta e infantil.

O narrador segue em sua apresentação, se caracterizando sem idealizações, com qualidades e defeitos:

Antes de tudo quero me apresentar melhor. Dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito parece que sou. Tenho um pêlo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. [...] Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice. Fora disso, sou um cachorro quase normal. (QV, p. 51).

Ulisses se diz “quase normal” porque se considera mágico: adivinha tudo pelo cheiro. Assim como o coelho Joãozinho pensava mexendo o nariz, Ulisses

¹⁷ As demais citações de *Quase de verdade* foram extraídas da mesma edição e indicadas pela sigla QV, seguida do número da página correspondente.

adivinha histórias através do faro. Francisco Aurélio Ribeiro, na obra já citada, destaca:

A apreensão da realidade através dos sentidos é uma característica dominante na ficção clariciana e um dos traços de seu estilo (...). Os seres humanos, apesar de sua racionalidade, são animais. E captar o sentido das coisas através do visual, do olfativo, do tátil, se torna uma constante em sua prosa de ficção. (RIBEIRO, 1993, p. 80-81).

O enredo consiste nas histórias que Ulisses cheirou ao empreender uma viagem a um quintal no qual ficou hospedado: “fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei à Clarice uma história bem latida” (QV, p. 51). O vocábulo *viagem* ligado ao nome *Ulisses* nos remete aos personagens de *A Odisséia* e *A Ilíada* de Homero. Além de possuir o mesmo nome do herói das epopéias gregas, a aventura do cachorro é repleta de sensações, imagens, peripécias e mistérios, estabelecendo a intertextualidade com a viagem feita pelo personagem de Homero na *Odisséia*. Ulisses é, ainda, o nome do cachorro de Ângela Pralini, personagem de *Um sopro de vida*, e do professor que se apaixona por Lóri no romance clariciano *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

O grande quintal para o qual Ulisses se dirigiu, pertencia a Onofre e Oníria e abrigava galos, galinhas e uma figueira que não se sabe por que nunca dera frutos. Ao fazer uma viagem, os donos deixam o empregado Oquequê tomando conta do quintal e dos animais, mas “esse empregado era preguiçoso e só fazia comer, dormir e namorar, sem tomar conta de nada.” (QV, p. 58). Em um dia de domingo, “sem nenhum programa, sem nenhum divertimento, era um dia de nada” (QV, p. 55), a figueira, invejosa da fertilidade das galinhas do quintal, decide por vingança tomar posse dos seus ovos para “enriquecer à custa dos outros” (QV, p. 56). Pede ajuda, então, a Oxélia, uma

escura nuvem que era uma bruxa má e que fez um feitiço para manter as folhas da figueira acesas durante a noite. Assim, as galinhas, pensando que ainda era dia, punham ovos sem parar junto às raízes da figueira, e o galo Ovídio, que era casado com a galinha Odissea, “como pensava que era de dia, ficava rouco de tanto cocoricar” (QV, p. 57).

Mas com a intervenção de Ovídio e Odissea, que “eram como o rei e a rainha do galinheiro” (QV, p. 54), as aves fizeram uma rebelião contra a “figueira ditadora”, que acabou por pedir a Oxélia que revertesse o feitiço. Após uma boa noite de sono, da qual “estavam precisados depois de tantas noites de insônia” (QV, p. 61), os galináceos resolvem fazer uma festança para comemorar a libertação e compram mil pirulitos. O narrador utiliza tal passagem para criar uma alegoria:

Acontece, porém, que elas não sabiam que pirulito é para ser chupado ou lambido e começaram a mordê-lo: crack, crack, crack com os dentes. O que aconteceu? aconteceu que os dentes se quebraram todos. É por isso que as aves não têm dentes. Pelo menos é isso que eu penso. (QV, p. 61-62).

Já sem os dentes as aves saem à procura de um alimento que não precisasse ser mastigado. E o narrador recorre novamente à intervenção mágica: as galinhas apelam à bruxa Oxalá que, ao contrário de Oxélia, era “uma bruxa muito da boa” (QV, p. 64). Guiando os bichos pela mata, Oxélia lhes apresenta um pé de jabuticaba:

Meio com medo, as aves pegaram com o bico as jabuticabas. E com o bico mesmo estalaram essas frutinhas. O barulho era assim: plique-ti, plique-ti, plique-ti. Acharam a jabuticaba uma maravilha. Embora tivesse no fundo um azedozinho. (...) Os galos e as galinhas se deliciaram ao pisar nelas: o barulho era gostoso, dava um arrepio bom. (QV, p. 65).

E então se defrontam com mais um problema: quando se come jabuticabas, deve-se ou não engolir o caroço? O narrador não sabe responder. Como nos outros textos de Clarice Lispector, o enigma fica em aberto. Mais uma vez resta ao leitor buscar a solução, nesse caso de uma sentença quase que *hamletiana*: “Engole-se ou não se engole o caroço?” (QV, p. 65).

Mas as intertextualidades não param por aí. A obra é toda costurada pelo viés da paródia. Na esteira dos estudos bakhtinianos, em *Uma Teoria da Paródia* (1999), Linda Hutcheon, afastando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, sugere uma nova abordagem repensando o texto parodístico como aquele que deliberadamente utiliza a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio da ironia e da inversão: “A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode (...) [ir] do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1999, p. 54). Francisco Aurélio Ribeiro aponta tal peculiaridade no livro infantil clariciano:

(...) *Quase de verdade* é uma história repleta de referências a vários textos. Dentro da concepção bakhtiniana de texto parodístico (...), o texto clariceano remete-nos ao mito, à literatura clássica, a outros textos da literatura infanto-juvenil e a seus próprios textos.

Assim, Oníria, a patroa, tem o nome ligado a sonho, mas é a própria realidade. Os nomes de Ovídio e Odissea, os protagonistas, nos remetem à literatura clássica greco-latina. Ovídio, autor de célebres poemas líricos (...), em QV, é o macho, vaidoso da maternidade da esposa e (...) de seu canto. Odissea, a galinha, nos remete à célebre epopéia de Homero e às aventuras de Ulisses.

(...) Oxalá, divindade do candomblé, (...) também pode ser a fada toda poderosa que soluciona todas as dificuldades no conto infantil.

(...) por ser um texto questionador, o parodístico final shakespeariano, “Engolir ou não engolir, eis a questão”, nos conduz à ideia do sentido do próprio gênero. (...) E isso nos parece ser o maior mérito da ficção lispectoriana: questionar o mundo, questionando-se. (RIBEIRO, 1993, p. 83-84).

No trabalho já citado, Maria Eliane da Silva (2010) também percorre as intertextualidades que perpassam *Quase de verdade* buscando demonstrar como Clarice Lispector desconstrói o gênero fábula e, principalmente, as aventuras homéricas:

Os nomes dos personagens, de modo geral, estabelecem fronteiras com a mitologia: Odissea; Ovídio; Oníria; Onofre e Ulisses. Porém, o estabelecimento deles não lhes confere uma associação. Ao contrário, é estabelecida uma desconstrução dessas tradições míticas numa recontagem de não-lugares, de uma dessacralização entre eles. Ao encaminhar como personagem principal o cão Ulisses ela trás a discussão do mito, o que era Ulisses para cultura ocidental e sua representação como homem ardiloso, astucioso, de razão e pragmaticidade. (...) Ulisses perde a referência enquanto nome próprio humano. Esvazia-se diante do nome e da sua origem referencial de homem. (...)

A parodização da modernidade nega através da escritura clariciana uma regularidade de vozes. Na fábula clariciana, os animais não ridicularizam o comportamento humano (...). [A autora] Quebra “o ovo” das verdades pré-fabricadas, das espacialidades entre eles; daquilo que haveria de animal no homem ou de humano no animal, ou ainda, no que sustenta tais conceitos. Neste livro, a fábula se metamorfoseia em crônica envolvendo lugares do selvagem, no qual habitam bichos e homens de maneira que não possui intenção de descrever o real ou o mítico, antes rasurá-los, constituindo-os como “quase de verdade”. (SILVA, 2010, p. 95-97).

Contrariando o que vimos nas obras infantis anteriormente abordadas, nas quais os narradores estavam sempre às voltas com a inclinação pedagógica de dizer a “verdade” para as crianças, aqui o texto se despoja desse compromisso e ironicamente parodia a fábula e o mito, gêneros que se prestam a transmitir ensinamentos ou explicações sobre os fatos. O narrador Ulisses afirma que a história “até parece de mentira e até parece de verdade” (QV, p. 52) e acrescenta que “Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu” (QV, p. 52). Francisco Ribeiro pondera que ao incorporar o leitor à ficção, a literatura se torna jogo, ilusão, condição primeira para que exista (RIBEIRO, 1993, p. 84).

Clarice Lispector empreende inúmeras inovações no uso da linguagem, explorando, por exemplo, o aspecto sonoro através de onomatopéias, assonâncias, aliterações e da criação de neologismos.

A principal ocorrência da onomatopéia está na interrupção da narrativa pelo canto do passarinho de bico vermelho-vivo: “Pirilim-pim-pim, Pirilim-pim-pim, Pirilim-pim-pim”, que, permeada de assonâncias e aliterações e grafada em azul entre parênteses, desvia a atenção do leitor, isto é, faz pausas na narrativa principal. Ribeiro (1993) destaca que o canto aparece cinco vezes, marcando as cenas de dramaticidade na história, e corresponderia “às divisões clássicas da tragédia grega: prólogo, párodo, enredo, clímax e epílogo” (RIBEIRO, 1993, p. 88) e pondera que sua função seja a mesma do coro na tragédia, sem, contudo, abarcar o sentido trágico daquela.

Também a “voz” de Ulisses aparece algumas vezes ao longo da narrativa – “Au-au-au”, bem como a expressão “patati e patatá”, utilizada pelo narrador com o intuito de que o leitor imagine o que ele deixará de contar, seja pela constante repetição dos fatos ou pela incapacidade de reproduzi-los fielmente através da linguagem.

Os neologismos despontam na seguinte passagem:

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

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

Paciência, a história vai historijar. (QV, p. 55).

Com exceção do cachorro Ulisses e da própria Clarice, todos os personagens de *Quase de verdade* têm seus nomes começados com a letra “O”:

O galo se chamava Ovidio. O 'O' vinha do ovo, o 'vidio' era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O 'O' era por causa do ovo e o 'dissea' vinha por conta dela.

Aliás o mesmo acontecia com Oniria: o 'O' do ovo e o 'niria' porque assim queria ela. Casada com o seu Onofre. Bem, você já sabe que o 'O' de Onofre era em homenagem ao ovo — você adivinhou certo: o 'nofre' era malandragem dele. (QV, p. 55).

O narrador trava um jogo com o leitor na medida em que repete a explicação ao apresentar alguns personagens e depois modifica a resposta esperada ao se referir aos demais:

A bruxa má se chamava Oxelia. O 'O' etc. etc., você já sabe. (QV, p. 56).

Tinham deixado um empregado tomar conta de tudo, mas esse empregado, de nome Oquequê (o 'O' de ovo, e assim por diante) (...). (QV, p. 58).

Ovidio e Odissea se lembraram de uma bruxa muito da boa chamada Oxalá — o O' do ovo, 'xalá' por vaidade. (QV, p. 64).

Mais uma vez Clarice Lispector retoma duas forças motrizes de seu processo criativo: o ovo e a galinha. As ocorrências em *Quase de verdade* nos remetem ao ontológico conto “O ovo e a galinha”, ao infantil *A vida íntima de Laura*, bem como aos diversos textos que já citamos ao abordarmos as intertextualidades efetuadas pela autora na composição do enredo desse último. *A compulsão pela repetição* se efetiva de maneira tão produtiva em sua obra, que Clarice chega a aconselhar a pequena amiga, Andréa Azulay, a também utilizar o tema: “Escreva sobre ovo que dá certo” (LISPECTOR, 2002, p. 292).

Em *Quase de verdade* a autora, mais uma vez, aborda a perversidade através da inveja e da vingança agressiva da figueira ditadora com ajuda da bruxa má:

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

Mas assim não. (Au. au, au!)

De pensamento em pensamento, todos cheios de raiva, a figueira chegou a uma infeliz solução: ia fazer uma coisa que você não adivinha. Sabe o quê? Essa danada de figueira entrou em contato com uma nuvem preta que era bruxa. (...)

Ela, uma vez consultada, nem precisou pensar muito: era tão ruim que era nuvem que nem chover chovia. E vou contar mais: ela quis fazer favor à figueira porque queria que essa, no fim, levasse a pior. (QV, p. 56)

Tais ocorrências de *repetição* e *agressividade* nos fazem lembrar do que Freud chamou de *pulsão de morte* e que Lacan relaciona com o Real.

Fundamental, mas uma sempre inacabada questão, a pulsão é um conceito *sine qua non* da psicanálise, desde a teoria freudiana da sexualidade de 1905 – propriamente o primeiro discurso da pulsão – se arrastando pelos escritos que se sucederam a partir de então. Para Freud, as pulsões não estariam localizadas no corpo e nem no psiquismo, mas na fronteira entre os dois. De maneira bastante sucinta, podemos entender que a *pulsão de vida* tende não apenas a conservar as unidades vitais existentes, como a constituir, a partir destas, unidades mais globalizantes e poderia ser representada pelas ligações amorosas que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos. Já a *pulsão de morte* tende para a destruição das unidades vitais e para a redução completa das tensões e seria manifestada pela agressividade, trazendo a marca da *compulsão à repetição*, do movimento de retorno à inércia.

É a partir da observação clínica do fenômeno da *repetição* que Freud formula, em 1920, em “Além do princípio do prazer” (1976), o conceito de

pulsão de morte, atribuindo ao fenômeno da *compulsão à repetição* o caráter de uma força que sobrepuja o princípio do prazer.

Repetição, inconsciente e pulsão estão intimamente ligados e é por isso que, posteriormente, Lacan os considera, juntamente com o conceito de transferência, como os conceitos fundamentais da psicanálise, dedicando a eles, em 1964, um de seus seminários (LACAN, 1985).

Lacan estabelece a *repetição* como conceito fundamental por reconhecer, a partir de Freud, que a *pulsão de morte* denuncia o que há de essencial na *repetição*, que ele designa como encontro do Real. Segundo o psicanalista, a *repetição* é o trabalho fundamental da *pulsão de morte* que relança insistentemente algo inassimilável, da ordem do Real.

Como vimos anteriormente, Lacan diferencia duas formas de repetição: a repetição do igual e a diferencial. Enquanto a primeira aponta para a repetição sintomática, como insistência dos signos comandada pelo princípio do prazer, a segunda indica esse encontro do Real, que vigora sempre para além do princípio do prazer. Para ele, em toda pesquisa de Freud fica evidente que é do Real que se trata. (LACAN, 1985).

Ao abordar insistentemente os mesmos temas, ao retomar e reescrever textos recorrentemente, o que desponta na obra clariciana nos permite aproximá-la de uma possível ação da *pulsão de morte*, que engendra a *compulsão à repetição*.

Em *Quase de verdade*, Francisco Ribeiro aponta que:

Os galináceos perdem os dentes enquanto comemoram a festa da libertação. Só conseguiram libertar-se quando se organizaram e discutiram o seu destino. Portanto, perder os dentes não é uma maneira, cruel, é claro, da autora de os punir? (...) Perdidos os

dentes, as aves são incapazes de prover seu próprio alimento ou até de decidir o que fazer com ele. (RIBEIRO, 1993, p. 83).

Ainda que tenham recebido a ajuda da bruxa boa que os guiou até a jabuticabeira, os bichos continuam assombrados por se depararem com o indecível apontado pelo questionamento *hamletiano*. Perdidos os dentes, no lugar desse objeto impossível de encontrar, deparam-se com o Real.

Como não consegue alcançar o além da linguagem, “linguagem outra, próxima da assimbolia, do silêncio e do caos de uma pré-linguagem” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 88), o texto repete e se repete, e o final do livro traz à boca de cena esse Real impossível, como algo inassimilável que retorna como caroço de jabuticaba e mantém a falta de definição: “Engole-se ou não se engole o caroço? Eis a questão.” (QV, p. 65).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS



Figura 05: Bordado.

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos.

Clarice Lispector

Desde o primeiro contato com o *impossível*, através da goma de mascar ofertada pela irmã, Clarice Lispector evidencia sua relação de atração e repulsa, de desejo e angústia em face do inassimilável. Tal relação foi explicitada através da atividade de tecelã de palavras: seu tear produziu uma infinidade de gêneros, entre romances, contos, crônicas, literatura infantil, correspondências, textos jornalísticos e tantos outros inclassificáveis.

Neste trabalho propusemos a leitura de alguns dos seus romances e dos livros infantis, buscando estabelecer relações de proximidade e distanciamento entre o percurso literário esboçado pela obra adulta – tão aclamada pela crítica – e aquela produzida para os pequenos leitores – que permanece relegada a um lugar de penumbra, como se fosse uma vertente menos importante em sua produção literária.

Rastreando peculiaridades recorrentes e insistentes nos romances claricianos, deflagramos que os textos buscam forjar as impressões que a “coisa insuportável” desencadeia através da linguagem e na linguagem, apontando constantemente o indizível, a falta de sentido, o impossível. Por tal razão, sugerimos que o percurso literário empreendido pela obra adulta se constituiu na urgência de buscar o Real, como definido por Lacan. Uma vez que o Real é inapreensível, é o que *não cessa de não se escrever*, o texto se apresenta como uma *escrita impossível*.

Em *A paixão segundo G.H.*, vimos que a protagonista, ao tentar reproduzir a experiência de irrupção do Real em meio ao cotidiano, oscila entre tentar se aproximar do indizível ou recobri-lo de expressividade. Mas o indizível se instaura como potência expressiva, tornando impossível a renúncia da

tagarelice e interditando o acesso ao Real, que só se permite entrever pelo próprio excesso, que, ao recobrir o vazio, a falta, acaba por revelá-lo.

A escrita clariciana busca então uma nova abordagem: em *Água viva* a palavra se apresenta como *coisa*. Não é mais um meio através do qual se pretende chegar ao indizível, mas mescla-se ao próprio registro do Real, escorrendo entre seus fragmentos. Assim, herda desse campo uma parcela de inacessibilidade.

Em *Um sopro de vida*, o Autor afirma que o objetivo de sua escrita é também essa aproximação da falta de sentido e alega que a única maneira seria através da escrita, da criação de seu personagem, do trabalho com os restos, com a sucata da palavra. E cria Ângela Pralini para que ela estabeleça a mediação entre ele e o mais-além, o indizível, o Real.

Mas é em *A hora da estrela* que, nesse percurso tracejado, o texto consegue estabelecer a mais íntima aproximação do Real: Macabéa é o acesso e o encontro do indizível, pois se apresenta, precisamente, como o que lhe faz borda. Sua morte sugere o despojamento da *coisa* antes necessária para que, em torno dela, a narrativa pudesse se tecer.

A partir de tal esboço, buscamos, então, abordar a tessitura da obra infantil, para destacar quais os novos fios são acrescentados ao tear da escrita, quais pontos se repetem e os que são desfeitos ou refeitos.

E destacamos que na escrita para os pequenos leitores, ainda que utilizando o mesmo tear, percorrendo os pontos já utilizados e entrelaçando da mesma maneira os fios, o tecido ganha forma diferente. Como se, aqui, a autora tivesse escolhido um novo material, como se passasse da seda à juta, do algodão à lã, por exemplo.

Mesmo abarcando características análogas às dos romances, ao escrever para crianças Clarice Lispector se espolia da urgência de engendrar, através da narrativa, a experiência com o Real, porque a criança é por ela considerada capaz de se aproximar do *é da coisa* de maneira mais efetiva do que o adulto, que já está muito mais cercado pela urgência da imposição social e cultural do Imaginário e do Simbólico, enquanto a criança é essencialmente livre, despojada da razão discursiva e capaz de fantasiar.

Em *O mistério do coelho pensante*, a narradora, ao apresentar muitas interrogações diretas e indiretas, estimula a busca infantil pelo mistério, pelo desconhecido, pelo não-dito. Através da narrativa a autora sugere que a criança busque, por si mesma, a experiência-limite com o desconhecido. Portanto, no lugar de trazer o Real para a escrita, na tentativa de urdir uma *escrita impossível*, o que Clarice realiza é *apontar* o Real através da falta, uma falta descoberta, assumida e desejada.

Já em *A mulher que matou os peixes* a narradora, ao contar aos pequenos leitores seu crime, assume o processo de escrita como uma maneira de lidar com a culpa pela negligência de ter permitido a morte dos peixes, como meio de suportar a angústia de estar em contato com o não-sentido da morte, a eminência do Real. O indizível perpassa toda a narrativa sem que se estabeleça um processo de desgaste da palavra, sendo constantemente apontado e não representado.

Nos dois últimos livros infantis que abordamos, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*, o que desponta, principalmente, é a recorrência dos temas já consagrados na obra adulta e o diálogo que Clarice estabelece entre seus textos e com diversos outros textos. Como vimos, ao retomar temas e recriá-los

na narrativa infantil, a autora estabelece uma constante transgressão ao tradicional discurso da literatura para crianças.

No jogo de retomadas e intertextos, Clarice Lispector problematiza a linguagem e aponta a falta, o indizível, através da repetição, que relança insistentemente algo inassimilável, da ordem do Real.

Ao cogitarmos as relações da obra infantil com a obra adulta no panorama de um percurso literário, como foi nosso objetivo no decorrer do trabalho, percebemos que as tensões nos pontos variam, mas não chegam a deformar o tecido: imprimem-lhe nova forma. Se na obra adulta o texto busca trazer para o plano narrativo a experiência com o Real, buscando representá-lo e apresentá-lo; na obra infantil o Real é recorrentemente apontado, se eximindo a urgência de torná-lo matéria da linguagem.

Desta maneira, podemos inferir que a obra infantil clariciana, mesmo que estabeleça diversas aproximações com a função pedagogizante recorrente na maioria dos textos direcionados para criança – especialmente pelo posicionamento maternal diante da escrita –, ainda assim possibilita um novo panorama para o pequeno leitor. As histórias infantis de Clarice Lispector mobilizam as crianças, colocam-nas em relação de crise com a linguagem justamente por não estarem habituadas à uma prática de leitura que aponte para o que está além das palavras, para o que não é dito.

Enquanto G.H. sucumbe à necessidade de colocar na boca a massa branca da barata, ao leitor infantil a narradora questiona: engole-se ou não o caroço? Não cabe ao texto engendrar a resposta, mas ao leitor buscar por si mesmo.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DE CLARICE LISPECTOR:

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. A última entrevista de Clarice Lispector. TV Cultura, janeiro de 1977. Entrevista concedida a Julio Lerner. *Revista Shalom*, nº 296, v.2, 1992. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br>>. Acesso em: 04 jul. 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista. *Revista Textura*, n. 3. São Paulo: Letras/USP, maio de 1974, p. 22-26.

LISPECTOR, Clarice. Fundo de gaveta. In: _____. *A legião estrangeira*. RJ: Editora do Autor, 1964. 2ª parte.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Correspondências. Organização: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante e outros contos* Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Lispector, Clarice. *Outros escritos* (Org. Lícia Manzo e Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

REFERÊNCIAS GERAIS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. Coelho pensante. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 22.884, p. 6, 10 nov. 1967.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A sucata da palavra: um estudo de Um sopro de vida* de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUCMINAS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1998.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. Escrita e escuta de corpo inteiro: a *lalíngua* de *Água Viva*. *Aletria*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, n. 12, p. 171-184, abr. 2005.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. A gulodice do texto, as delícias do intertexto: uma leitura de Clarice Lispector. *Revista dEsEnrEdoS*. Ano III , n. 08. Teresina, janeiro-março de 2011. Disponível em: <<http://www.desenredos.com.br>>. Acesso em 04 out. 2011.

ARÊAS, Vilma. Bichos e flores da adversidade. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Revista Instituto Moreira Salles, números 17 e 18, 2004, p. 224 – 238.

ARÊAS, Vilma. Children's corner. In: _____. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Traduzido por Dora Flaksman. Rio de Janeiro : Guanabara, 1981.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BARBOSA, Vânia M. Castelo. *A literatura de Clarice Lispector para criança: um convite à infância*. Dissertação de mestrado. Fortaleza: UFC, Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira, 2008.

BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 13-18.

BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter (1924). Livros infantis antigos e esquecidos. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 235-243.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORELLI, Olga. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Maria Lucia Santaella. "As três categorias peircianas e os três registros lacanianos". *Psicologia USP Online*: 1999, vol. 10, nº 2. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 20/06/2006.

BRUNETTO, Andréa. *Psicanálise e Educação: Sobre Hefesto, Édipo e outros desamparados dos dias de hoje*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. São Paulo: Globo, 2001.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *O Afreudisíaco Lacan na galáxia de Laíngua* (Freud, Lacan a Escritura). Salvador: Exu, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2.V.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle. Brasília: CNPq, 1988, p. 17-18.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARNEIRO, Flávio. Por onde anda a louca da casa? *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 26, n. 35. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jan. – jun. 2006, p. 127-191.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Clélia Regina Ramos. E-book: Editoria Arara Azul, 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alicep.html>>. Acesso em: 12 abril 2011.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura Infantil: Visão Histórica e Crítica*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

CARVALHO, Lia Vasconcelos de. *O enredamento narrativo de Clarice Lispector: a construção do referente de um novo maravilhoso nos contos para criança*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC SP, Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTELO BRANCO, Felipe. A escrita do abismo de Clarice Lispector. *O Marrare*. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro:

Instituto de Letras da UERJ, n. 14, ano 11, 1o semestre de 2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br>>. Acesso em: 02 nov. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria e análise didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2003.

DINIS, Nilson Fernandes. Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector. *Revista Educar*, n. 21. Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 271-286.

DINIS, Nilson Fernandes. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2010.

DOR, Joel. *Introdução à Leitura de Lacan*. O inconsciente estruturado como linguagem. Rio Grande do Sul: Artmed Editora, 1989.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Literatura, v. 16, n. 24. Brasília: UnB, 2007, p. 73-95.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. ESB - vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FULKEMAN, Clarisse. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 05-20.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica - Cartografias do Desejo*. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Aspectos da Literatura Infantil/Juvenil Brasileira dos anos 40 a 60. *Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários*, n. 5, 2008, p. 043-047.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A Procura da Palavra no Escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa - itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Luto e Culpa na Análise e na Vida Cotidiana (Sobre as Resistências do Analista ou “Vamos Falar da Morte?”). In: PERES, Urânia Tourinho. *Culpa*. São Paulo: Escuta, 2001.

KAUFMANN, Pierre. *Primeiro Grande Dicionário Lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KUBRUSLY, Ricardo. A escrita do Real. In: *Do Real, o que se escreve?* *Revista da Escola Letra Freudiana*, vol. 28., n. 40. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

LACAN, Jacques. A Terceira Conferência pronunciada em Roma, em 01 de novembro de 1974. Tradução de Ângela Jesuino Ferretto *at all.* freud-lacan.com. Association Lacanienne Internationale. Disponível em: <http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=jlacan031105_2>. Acesso em 21 mar. 2009.

LACAN, Jacques. (1975). Conferência em Genebra sobre o sintoma. Tradução não mencionada. Salvador: Campo psicanalítico. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/genebra.doc>>. Acesso em 08 ago. 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro III): As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro X): A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro XI): Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro XVII): O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro XX): Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário (Livro XXII)*: R.S.I. 1974-75. Inédito. Trechos disponíveis em: <<http://psicanaliselacaniana.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 01 mar. 2010.

LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

LAIA, Sérgio. *Os Escritos Fora de Si*. Joyce, Lacan e a Loucura. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira*. História & Histórias. Ática, SP, 1984.

LEÃO, André. *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-graduação em Letras, 2011.

LINS E SILVA, Flávia. "O figurativo do inominável": aspectos da criação textual em *Água viva*, de Clarice Lispector. *Em tese*, v. 8, dez. 2004. Belo Horizonte: POSLIT-UFMG, 2004, p. 101-110.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector. In: _____. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-191.

MANDIL, Ram. *Os Efeitos da Letra*. Lacan Leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu - a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, The Document Company – Xérox do Brasil, 1997.

MARTINS, Gilberto. Clarice e a crítica. *Revista Cult*. São Paulo: Dezembro de 1997.

MILLER, Jacques-Alain. O Escrito na palavra. *Opção Lacaniana*, n. 16. São Paulo: Eólia, agosto 1996, p. 94-102.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. Volume II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1945.

MIRANDA, Ana Augusta W. R. *Contornos do indizível: o estilo de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2005.

NASIO, Juan David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

NASIO, Juan David. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NASIO, Juan David. *Os sete conceitos cruciais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NOLASCO, Edgar César. Clarice Lispector entre dois amores: Machado de Assis e João Guimarães Rosa. *RAÍDO*. Revista do Programa de Pós – Graduação em Letras da UFGD, v. 3, n. 5, jan./jun. 2009. Dourados, MS: UFGD, 2009, p. 77 – 86.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. Belo Horizonte: Editora Annablume, 2001.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora Annablume, 2005.

NOVELLO, Nicolino. *O Ato Criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença/MinC/Pró-Memória/INL, 1987.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Revista Mimesis*, v. 22, n. 2. Bauru, 200, p. 71-80.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Brincadeira de narrar. *In: ZILBERMAN, Regina et al (Orgs.). Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

PAGANINI, Joseana. Engajamento poético e transfiguração. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 10. Brasília, nov/dez de 2000, pp. 3-35.

PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil Voz de Criança*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

PARAÍSO, Bruno. Clarice, a arte da solidão e do mistério. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 9 set. 1973.

- PERES, Ana Maria Clark. A angústia na literatura: a experiência de Clarice Lispector. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 25, n. 34, jan - dez. 2005. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 99-121.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na Literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- PIANTOLA, Daniela. Uma paródia da inocência: leitura de *Uma história de tanto amor* de Clarice Lispector. *Anuário de Literatura*, vol. 14, n. 1, 2009, p. 77-88.
- PONTES, Julia Duque Estrada. *A mulher que não matou a criança*. A infância na escrita de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas, 2007.
- QUEIRÓS, Bartolomeu C. de. Leitura, um diálogo subjetivo. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005, p. 167-174.
- RADAELLI, Juliana. *O Sujeito e a Ficção da Escrita - Uma articulação entre Psicanálise, Literatura e Educação*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, Programa de Pós-graduação em Psicologia e Educação, 2007.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar, 1993.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de. Uma Rosa entre Eros e Tanatos: *Laços de família*. *Kalíope*, ano 6, n. 11. São Paulo, jan./jul., 2010, p. 80-97.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita (crítica e interpretação). In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Revista Instituto Moreira Salles, números 17 e 18, 2004. p. 192 – 221.

SARTRE, Jean Paul. ¿Qué es escribir? In: *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, p. 42-64.

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

SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998.

SILVA, Gilson Antunes da. O cenário da dispersão passional: matizes do infantil na obra de Clarice Lispector. *Revista Digital Inventário*. 9 ed. 2011. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/>>. Acesso em 02 nov. 2011.

SILVA, Maria Eliane Souza da . *O Devir-Clarice e o Animal-Escrita na Literatura Infantil*. Dissertação De Mestrado. Natal: Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2010.

SIQUEIRA, Ailton. Clarice Lispector: que mistérios tem Joãozinho? *Revista Ângulo*, n. 116, jan./mar., 200, p. 09-12.

STEFAN, Denise Rocha. *A escritura de Clarice Lispector na interconexão entre a literatura e a psicanálise*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2004.

VAN DINE, S.S. "Twenty Rules for Writing Detective Stories". *The American Magazine*, set 1928. Disponível em:
<<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>>. Acesso em: 05 set. 2006.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. São Paulo: Global, 1993.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 5 ed. São Paulo: Global, 1985.