

A referência completa é:

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 11.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

³O episódio mencionado não é a primeira referência a Otacílio feita por Riobaldo: trata-se da narração completa do primeiro contato entre eles.

⁴A esse propósito, impossível não lembrar o ensaio de Walnice Nogueira Galvão sobre a estória de Maria Mutema e sua articulação com a totalidade da obra. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário, in, **As formas do falso**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

⁵Cf. Benjamin, Walter. **O narrador**, in Aodrno et alii, coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

⁶A fusão homem-natureza se dá muito claramente ao longo do livro. Num levantamento miúdo, pode-se observar desde a sugestão dos topônimos, ricos de sentidos e vinculados aos fatos que ocorrem em cada lugar, como as associações entre estados de espírito e manifestações da natureza. E isso sem falar na funda identificação entre Riobaldo e a água, enquanto Diadorim identifica-se com o sol. O sol e a água — a neblina. Mas isso fica para outro trabalho.

O JOGO DA LINGUAGEM: A RELAÇÃO ADULTO/CRIANÇA, O PROCESSO CRIADOR DE CLARICE LISPECTOR.

Haydée Ribeiro COELHO

"Trinta desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, em que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance

verdadeira de realmente iniciar."

"Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura."

Clarice Lispector

Introdução

Na leitura dos textos de Clarice Lispector chamou-nos a atenção o jogo da linguagem na relação adulto/criança, pois nele reconhecemos o fio condutor que elucida, de certa forma, o processo de criação de Clarice Lispector. Tendo em vista tais observações, para o desenvolvimento do tema proposto, nosso trabalho pretende: situar o problema em *Perto do Coração Selvagem*¹ — primeiro romance de Clarice Lispector —, levando-se em consideração o momento relativo à infância de Joana; analisar o texto "Legião Estrangeira"² e, finalmente como conclusão, tomar para contraponto "Os desastres de Sofia"³, cujo protagonista se opõe à Ofélia de "Legião Estrangeira".

A atividade lúdica da criança capaz de formar, deformar, construir indefinidamente manifesta-se em *Perto do Coração Selvagem*. Esse sentido do lúdico relaciona-se com a imagem do *homo ludens*, mencionado no ensaio de Johan Huizinga. Trata-se da "capacidade de jogar, imanente tanto na ação de ordenar, segundo um desenho livre da consciência e da imaginação a objetividade do universo concreto, quanto de articular como objetos novos a correalidade das formas da criação subjetiva".⁴

"Olhos abertos piscando, misturados com as coisas atrás da cortina." (P.C.S.)

1. Sob o signo da invenção: Joana e sua infância em *Perto do Coração Selvagem*

Em *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance de Clarice Lispector, já se pode verificar a necessidade que a criança

tem de se relacionar com a fantasia, com o imaginário.

Antes de entrarmos mais detidamente nesse aspecto a que nos propusemos, cumpre fazer algumas observações de ordem mais geral a propósito do romance.

Formalmente, P.C.S. divide-se em duas partes. A primeira é introduzida com a infância de Joana, a segunda é marcada pelo seu casamento. Tendo em vista a presença do tempo ligado ao fluxo da consciência,⁵ observa-se no decorrer da narrativa uma interpenetração das diferentes fases da vida dessa personagem. Percebe-se, na leitura do romance, que muitos aspectos da infância de Joana prenunciam o que a personagem será no futuro. No entanto, limitamo-nos a estudar a infância da protagonista sob o signo da invenção, da fantasia.

Em "O pai" a personagem é flagrada no seu quotidiano. Apesar desse capítulo ser narrado em terceira pessoa, tem-se a impressão que Joana/criança vivencia os fatos no momento em que acontecem. O uso do discurso indireto livre permite a Joana revelar seus pensamentos e sentimentos.

No primeiro parágrafo do capítulo, a criança aparece percebendo o mundo através de sua representação fônica:

"A MÁQUINA DO PAPAI batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê: roupa-roupa-roupa." (P.C.S., 11)

O recomeço diário da vida, num processo gradativo, nos é sugerido pelo uso da ilustração sonora:

"Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina tratando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto." (P.C.S., 12)

Esse quotidiano repetitivo causa desgosto a Joana que busca na invenção outras formas de satisfazê-la. Assim, a personagem constrói estória, faz poesia e diverte-se com papelões.

Na construção da estória, a menina desdobra-se em vários papéis, possui diferentes funções. É a filha, a fada, o carro azul, como se pode observar no trecho abaixo:

"Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira." (P.C.S., 13)

Essa passagem pareceu-nos significativa na medida em que não só mostra a fantasia de Joana, como também antecipa, no plano narrativo, a complexidade da personagem revelada no transcorrer do romance.

Quando Joana inventa uma poesia, fica implícito que a criação não está condicionada a reproduzir o mundo empírico captado pelo sensível:

— "Papai, inventei uma poesia.
— Como é o nome?
— Eu e o Sol. — Sem esperar muito recitou:
— 'As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi'.
— Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
— O Sol está em cima das minhocas papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... — Pausa." (P.C.S., 12)
(O grifo é nosso)

Vamos ao exemplo em que Joana se diverte com papelões.

"Inventou um homenzinho do tamanho do furabolos, de calça comprida e laço de gravata. Ela usava-o no bolso da frada do Colégio. O homenzinho era uma pérola de

bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: 'Majestade Joana, podeis me escutar des um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?' E declarava depois: 'Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço.'"
(P.C.S., 13)

No romance, essa passagem é seguida pela indagação de Joana: "— Papai, que é que eu faço?" Essa referência contextual levou-nos à seguinte interpretação do trecho já descrito acima: o "homenzinho de gravata" é o pai de Joana. No universo da fantasia, ele (servo) se encontra sob o domínio da princesa (Joana); cumpre suas ordens, perguntando-lhe a todo o momento o que deve fazer. O servo é desocupado, enquanto a princesa possui muitos afazeres. Vê-se, nessa representação, que Joana transpõe sua experiência do quotidiano de menina "desocupada" para o imaginário. O espaço da ficção responde a uma necessidade muito profunda de Joana, que é o não se contentar com sua própria vida. Na citação mencionada, fica patente a interpenetração do real e da ficção. A fantasia possibilita à menina revelar-se, não abafar seu eu, suas preocupações.

Ficam bem nítidas nesse capítulo a solidão de Joana e as várias formas de representação de que a personagem se vale para livrar-se do vazio na sua relação com o quotidiano. "O Pai" constitui-se quase todo como ilustração da fantasia de Joana.

Em referência ao capítulo... "Um dia" ..., cabe evidenciar o episódio em que Joana sai do plano da estória contada para o vivido:

"O fim de sol tremia nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio do recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Pausa — as árvores mexeram no quintal,

era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula." (P.C.S., 29) (O grifo é nosso)

A estória contada tem um caráter didático com objetivos definidos pela professora. Para nós, o plano do vivido abarca a situação em que Joana na busca do cerne da linguagem, do significado latente de que se revestem as palavras, indaga sobre uma das questões que a preocupa: o problema da felicidade. A ficção, como motor do real, serve à experiência interior da personagem. Enquanto Joana não se satisfaz com a verdade da estória contada, as outras crianças "moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas" (P.C.S., 30). Episódio semelhante reaparece em "Desastres de Sofia" tomando uma conotação metalíngüística que veremos oportunamente.

Com a morte de seu pai, Joana vai morar com a tia. Alerta para o sentido da existência, atenta para o aparente que domina a vida daqueles que a cercam.

"Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais." (p.C.S., 66)

No exemplo acima, verifica-se uma inversão que vale comentar. O brinquedo associado à criança, ao divertimento passa a relacionar-se com o adulto que se conforma com a ordem ordem do sendo comum, integrando-se muito bem no quotidiano. Na perspectiva de Joana, o adulto sério para o senso comum torna-se não sério. Como é "impossível" mudar uma ordem instaurada no real, é pela e na linguagem (lugar do permitido e da satisfação dos desejos inconscientes) que Joana realiza o processo de inversão da realidade.

A partir do que foi exposto, observamos a importância da estória na vida infantil como fonte de criação e de questiona-

mento, a representação infantil como forma de a criança manifestar sua insatisfação com o quotidiano, o papel da criança no desmascaramento das aparências, o relacionamento entre a fantasia e o real presente na invenção da criança. Esses aspectos disseminados no primeiro romance de Clarice Lispector encontram-se, de forma recorrente, em outros textos da autora.

"Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber."
(L.E., 107)

2. Análise de "Legião Estrangeira"

Em "Legião Estrangeira", embora não apareça uma representação lúdica da criança, de forma explícita, fica subentendida a necessidade de ruptura com o aspecto "sério" dos adultos incapazes de penetrar no mundo infantil. Isso é mostrado no conto a partir de dois momentos marcados pelos ciclos religiosos do Natal e da Páscoa. O ponto de união entre eles é a presença de um pinto, que, em primeira instância, simboliza a projeção dos desejos infantis e de acordo com o substrato religioso do conto, acena para a idéia de luz e ressurreição.⁶

Antes de passarmos à análise do primeiro momento narrativo, achamos conveniente fazer algumas observações relativas à presença do narrador no conto.

O texto é narrado em primeira pessoa, na perspectiva feminina. A narradora se encontra de início diante do problema do conhecimento/desconhecimento revelado nas expressões "Mal os conheci", "mal me conheço", "mal vos conheço". Na medida em que a escrita do conto "recupera" e passado, do "delicado abismo da desordem" surge uma referência à família de Ofélia, de quem a narradora afirma ter ficado "uma imagem esverdeada pela distância". Dessa vaga lembrança, que será retomada no segundo momento narrativo, aparece uma situação flagrada em sua família decorrente da presença inesperada de um pinto. A esse momento do conto chamamos de "indignação silenciosa".

2.1. Primeiro momento: a "indignação silenciosa"

No âmbito da família da narradora-personagem, o pinto vem antecipado à ocasião do Natal:

"Amanhã é Natal, mas o momento de silêncio que espero o ano inteiro veio um dia antes de Cristo nascer."
(L.E., 96)

Esta antecipação quebra a rotina de forma dupla: não obedece ao tempo religioso e introduz o inesperado no quotidiano.

A atitude de adoração diante do pinto (por substituição ao Menino Jesus) provoca diferentes reações em cada um dos membros da família. O pai sente-se "grande demais", não quer se despojar de sua alma de adulto; os meninos se aproximam "sujos de boca aberta". O momento, a que alguns autores chamam de êxtase, de revelação, de epifania⁷, é recebido com surpresa, com desamparo pelos familiares:

"Eu, um pouco ousada, fiquei feliz. O pinto esse piava. Mas Natal é amanhã, disse acanhado o menino mais velho. Sorrímos desamparados, curiosos."(L.E., 96)

As pessoas transformadas neste "instante exemplar"⁸ manifestam-se de forma paradoxal:

"O coração pesado de um amor que já não era mais livre"; "alegria leviana que a essa hora nem alegria mais era, era amolação." (L.E., 97)

Os pais entendem que esse momento de amor, de sensibilidade, de ruptura com a rotina é passageiro. O quotidiano é que persiste:

"A nós, pai e mãe, o pior cada vez mais ininterrupto já nos levara a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo." (L.E., 97)

As crianças, sob a forma de "indignação silenciosa", reagem à "resignação constrangida" dos pais.

Além da pequena ave representar a necessidade de amor, de quebra com o quotidiano, de atenção ao sensível, ela oculta, na sua fragilidade e no seu terror, os sentimentos das crianças em relação aos adultos. Assim, a expressão "Penas encobrindo o quê" acena-nos para a interpretação acima.

No instante em que a mãe dos meninos estende a mão e pega o pinto, ela nasce simbolicamente, voltando-se para o mundo infantil. Aparece um corte narrativo que introduz o segundo momento do conto:

2.2. Segundo momento: o utilitarismo de Ofélia

A estória de Ofélia e sua família acontece num ciclo religioso de renovação, que é a Páscoa. Enquanto na primeira parte do conto são os meninos que introduzem o adulto no mundo infantil, na segunda, é a personagem-narradora quem serve de mediação para a entrada de Ofélia na infância. Portanto, a vizinha de Ofélia vive a testemunha a experiência da revelação.

Os traços físicos da pequena Ofélia e seus familiares são importantes no contexto geral do conto e para o estudo do relacionamento adulto/criança. Os pais são trigueiros. A mãe tinha "olheiras arroxeadas que a embelezavam muito." (L.E., 101) Assimalem-se, ainda, nessas personagens, o ar de arrogância do pai de Ofélia, sua falta de polidez e o aspecto arredio da mãe, que evita o contato com o Outro para que seja preservada sua identidade. Ofélia apresenta semelhança física com sua mãe:

"olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou." (L.E., 102)

A expressão "arroxeados como flores da Paixão", referente a Ofélia e sua família, associa-se à idéia de mascaramento social e evoca, também, a idéia de morte enquanto passagem.

A linguagem de Ofélia é marcada pela pausa lógica, em que se faz presente a conjunção conclusiva **portanto**:

"Já menos tolerável era o seu hábito de usar a palavra **portanto** (o grifo é do texto) com que ligava as frases numa concatenação que não falhava." (L.E., 103)

Essa logicidade, presente no âmbito da organização do discurso, resulta da ausência de fantasia, na vida de Ofélia criança/adulto. Ofélia, modelada na cultura, onde dominam os interditos e as leis⁹, não consegue ultrapassar o sentido utilitário da linguagem, que lhe é comunicado pelos adultos. A menina dá conselhos, repete um saber já instituído. Citem-se como exemplos

"pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça"; "Banana não se mistura com leite." (L.E., 103)

Ofélia, por seu lado "prático", assume uma função autoritária, constituindo-se uma figura intimidadora, castradora. O adulto que, muitas vezes, não segue seus conselhos, frequentemente percebe seus inúteis acertos, relativos ao âmbito doméstico. Ilustram nossa afirmação os seguintes trechos:

"Que última palavra poderia eu dar quando ela me dizia: empada de legume não tem tampa. Uma tarde, numa padaria vi-me inesperadamente diante da verdade inútil: lá estava sem tampa, uma fila de empadas de legumes. 'Mas eu lhe avisei', ouvia-a como se ela estivesse presente." (L.E., 103)

"Outra vez vira menos legumes espalhados pela mesa da cozinha, eu que disfarçadamente obedecera. Ofélia olhara, olhara. Parecia prestes a não dizer nada. Eu esperava de pé, agressiva, muda. Ofélia dissera sem nenhuma ênfase:

— É pouco até a feira que vem.

Os legumes acabaram pelo meio da semana. Como é que sabe? perguntava-me eu curiosa. 'Portant' seria

a resposta talvez. Por que eu nunca, nunca sabia?" (L.E., 104)

A mulher, vizinha de Ofélia, busca uma explicação para a presença constante da menina em sua casa. Num certo momento, acredita que a menina se sinte atraída por seus defeitos, o que serve de campo fértil para a pequena, bem inserida na ordem social, em que vive:

"Mas voltava, sim. Eu era atraente demais para aquela criança. Tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para desenvolvimento de sua serenidade, já me tornara o domínio daquela minha escrava: ela voltava sim, levantava os babados, sentava-se." (L.E., 105) (O grifo é nosso)

Pelo trecho acima, verifica-se, também, a interdependência entre Ofélia e vizinha. Apesar de Ofélia comportar-se como adulto, sente-se atraída e subjugada pelo lado "marginal" da vizinha que se opõe às figuras paterna e materna, simbolicamente, representantes do poder e da ordem estabelecida.

A iniciação de Ofélia se dá perto da Pácoa com o reaparecimento do pinto. As primeiras transformações da menina/adulto podem ser percebidas em seus traços fisionômicos:

"o escuro dos olhos vacilou como um ouro", a "boca delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado." (L.E., 106-107)

A mudança de cores para mostrar o renascimento, a renovação de Ofélia, a passagem da "morte" à vida relaciona-se com o suporte religioso do conto.

O auto-nascimento da menina toma concretude por sua analogia com o código biológico:

"Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um Caracol. Ela passou

devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.)" (L.E., 107)

Na aproximação da ave, representante simbólico do mundo infantil. Ofélia, destituída de seu "corpo antigo", vê ressurgir o outro **Eu** reprimido pelos adultos.

Notamos neste conto que é a narradora-personagem quem assegura a Ofélia a oportunidade de redescobrir seu lado infantil. Isso é significativo, pois a infância é preservada do sentido "prático da vida", que é, para nós, inibidor da criação, do imaginário. Ligado ainda a esse último aspecto chamou-nos a atenção o fato de o pai estar afastado nos dois momentos de "revelação" apresentados no conto. Essa ausência relaciona-se com o simbolismo de pai que "representa a consciência em face das pulsões instintivas, dos impulsos espontâneos da inconsciência, é o mundo da autoridade tradicional em face das forças novas em mudança."¹⁰

Enquanto Ofélia, como personagem, procura falar o discurso do senso comum, usar uma lógica utilitária e previsível, o conto propicia mostrar o inesperado, o acaso. Nele, o imprevisto acontece. A afirmação de Guimarães Rosa "não esperar inclui misteriosas certezas"¹¹ parece-nos bastante expressiva para ilustrar as situações inesperadas a que estão sujeitas as personagens de Clarice Lispector.

Referente ainda à ruptura do senso comum e da negação com o mundo empírico das aparências, merecem ser destacados o problema do tempo, a questão das personagens e a presença do paradoxo em L.E.

Do ponto de vista do tempo, "Legião Estrangeira" inicia-se desmontando a ordem objetiva do tempo, definida pelo princípio da causalidade, em que as conexões seguem a "lógica do senso comum ou a lógica das inferências dedutivas."¹²

No primeiro parágrafo, a menção: "Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me para o delicado abismo da desordem" parece sugerir que as imagens latentes no sono emergem no estado

consciente, que de forma paradoxal, se traduz na expressão "abismo da desordem". Vê-se, por essa última referência, que são quebradas "a ordem e a progressão estritamente 'lógicas' dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum."¹³

Na perspectiva descrita, cabe mencionar outros exemplos de ruptura com a ordem objetiva do tempo: a presença dos ciclos do Natal e da Páscoa, a dimensão temporal do instante no conto, a importância do acaso e do inesperado. Os ciclos religiosos, pertencentes ao tempo litúrgico, têm um comportamento mítico¹⁴ que os situa fora do tempo histórico. As referências abaixo ilustram as duas últimas situações ocorridas no texto:

"Ao desengradarmos o pinto, sua graça pegou-nos em flagrante." (L.E., 96) (O grifo é nosso)

"O pinto, esse piava. Mas Natal é amanhã, disse acanhado o menino mais velho." (L.E., 96) (O grifo é nosso)

"Mas sentimentos são água de um instante." (L.E., 97) (O grifo é nosso)

"Daí a pouco a mesma água era outra, e olhávamos contrafeitos, enredados na falta de habilidade de sermos bons." (L.E., 97) (O grifo é nosso)

"Então estendi a mão e peguei o pinto. Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora testemunha de uma menina." (L.E., 101) (O grifo é nosso)

"Do instante em que involuntariamente estremecera quase pensara 'eu também quero', desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira." (L.E., 106) (O grifo é nosso)

"sopro-lhe minha vida só para que um dia, exausta,

**ela por um instante sinta como se a montanha tivesse
caminhado até ela?" (L.E., 107) (o grifo é nosso)**

No Diccionario de Filosofia, no que se refere ao instante, José Ferrater Mora assinala, a propósito da concepção de Louis Lavelle, que o "instante pode ser, e deve ser, o que conduz ao eterno enquanto 'eterno presente'."¹⁵ Essa noção pareceu-nos valiosa pelo sentido de eternidade nela expresso. Coincidente mente, a eternidade é um aspecto sob o qual a memória se realiza.¹⁶

Na fixação do instante, narrador e leitor vivem a experiência do "agora". Ao captar o passado, o narrador presentifica a criação do texto, fazendo referência ao momento da escritura:

"Eu, que então copiava o arquivo do escritório, eu
trabalhava e ouvia."¹⁷ (L.E., 103)

"Eu batia a máquina, de vez em quando aquiescia
distraída. A voz igual da menina, voz de quem fala
de cor, me entontecia um pouco, entrava por entre
as palavras escritas; ela dizia, ela dizia."¹⁸ (L.E.,
105)

"Voltei ao trabalho

Mas não conseguia sair da mesma frase. Bem —
pensei impaciente olhando o relógio — e agora o que
é? Fiquei me indagando sem gosto, procurando em mim
mesmo o que poderia estar me interrompendo."¹⁹ (L.E.,
111)

O penúltimo parágrafo do conto termina com a mulher sentada "no banco da cozinha". No último parágrafo, o narrador- personagem se encontra no presente, no mesmo lugar, em que estivera outrora. Tal situação concede ao texto uma estrutura circular, em que passado e presente se relacionam pela memória.

No conto L.E. as personagens não são apresentadas nos seus contornos firmes e claros. O importante é a focalização de certos mecanismos psíquicos. Os traços físicos de Ofélia são relevantes para mostrar a personagem numa determinada situação.

Contrariando um sentido único e instaurando a "afirmação" de dois sentidos ao mesmo tempo"¹⁷, aparece em L.E. o paradoxo. As crianças "destituídas" de saber comunicam aos adultos a necessidade do sensível. É mediante a ação do adulto que Ofélia/criança nasce para o mundo infantil. O "nascimento" de Ofélia não se faz sem dor. Com a "ressurreição" de Ofélia, há a morte do pinto.

De acordo com o que se expôs, a dissolução da ordem cronológica do texto, a recusa à apresentação das personagens nos seus contornos nítidos e a instauração do paradoxo fazem com que "Legião Estrangeira" negue "o compromisso com este mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum"¹⁸" e seja um texto da modernidade. Em relação à modernidade, convém lembrar a observação do Professor João Alexandre Barbosa:

"O autor ou texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio da composição e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação, e rupturas dos modelos 'realistas'. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto."¹⁹

A partir da análise de L.E. pode-se concluir que enquanto Ofélia/criança busca falar o discurso do senso comum, a narrativa, por seus mecanismos de ruptura com a realidade empírica, desestrutura a ordem lógica de que a menina se faz representante.

3. Sofia: a inversão do "saber" em **Os desastres de Sofia**.

"O escrito traz sua noite, o não-dizer e o vínculo inicial. As palavras escritas são cristas alinhadas de além-voz. Abrir as portas obscuras do que não pode ser lido com os olhos e com os dedos, mas que uma

criança advinhará facilmente por trás do som das palavras e do aço dos espelhos." (In: **O Imaginário no poder.** Jacqueline Held)

Enquanto "Legião Estrangeira" indica a necessidade do sensível, da fantasia na relação adulto/criança, "Os desastres de Sofia" constituem um modelo exemplar de concretização da linguagem infantil. Ao levar adiante a fantasia da criança, o conto apresenta elementos metalingüísticos importantes para se entender o processo criador de Clarice Lispector.

Antes de tratarmos especificamente da inversão do "saber", cumpre situar o contexto em que ela aparece. No conto, o eu é sujeito e objeto da narração. Nele estão presentes dois segmentos narrativos.

O primeiro segmento abarca o passado, numa fase em que Sofia, personagem narradora tinha nove anos de idade. O que nos chamou a atenção, de modo particular, foi o jogo amoroso, que se constrói de forma paradoxal.

A oposição de Sofia ao professor evidencia-se desde o início da narrativa. À seriedade do segundo, Sofia responde com deboche. No entanto, contradicoriatamente, aparecem, no texto, elementos indicadores do amor da menina pelo professor, que se exprime sob a forma de salvação. Citem-se como exemplos:

"Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem." (D.S., 12)

"amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto com a colera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos." (D.S., 11)

"Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada." (D.S., 13)

No conto, dá-se ênfase ao lado "malécolo"²⁰ de Sofia. Assim,

são comuns as expressões a ele referentes: "mãos erradas", "menos indicada", "mais imprudente" (D.S., 13). O lado marginal da personagem associa-se à idéia de pecado:

"O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria que os ruins já nascem-aqueles ruins que roem as unhas de espanto —, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o Santo" (D.S., 12). (O grifo é nosso)

A partir desses exemplos, pode-se dizer que já se patenteia na personagem uma tendência para a transgressão. Enquanto ela se vê como representante do Mal, o professor encarna o Bem. A função de Sofia é amar o professor, salvando-o por um processo de dessacralização que consiste em desmitificar a figura de autoridade que as idéias de professor, protetor e deus representam.²¹ Como será visto mais adiante, a transgressão no plano amoroso corresponde à transgressão no plano ficcional.

O aprendizado da menina não se dá nas aulas do professor, conforme nos revelam as afirmações:

"não havia tempo para estudar" (D.S., 4),

"ficar atenta me tomava dias e dias" (D.S., 14).

A posição de alerta diante do real é a mesma de Joana de Perto do Coração Selvagem. Sofia, como Joana, volta-se para o universo da estória, numa relação de preenchimento do vazio e de insatisfação diante do real. Nesse momento de vida, Sofia tem uma visão fragmentada de si mesma, que se conforma com a atitude paradoxal da personagem: o amor pelo professor, que se apresenta com ódio, no plano aparente.

Entre o primeiro segmento narrativo, e o segundo, aparece uma referência ao presente, em que Sofia se acha com treze anos. A visão fragmentada de outrora dá lugar ao "cromo de Natal", à figura "composta e bonitinha" (D.S., 14). No entanto, o "equilíbrio" da personagem é rompido com a notícia de morte do

professor. Nesse momento, Sofia transforma-se em "boneca partida", voltando-se ao passado, quando tinha nove anos. O primeiro segmento narrativo parece explicar a composição de Sofia-episódio — que desencadeia o **segundo segmento narrativo**.

Em sua estória, o professor deixa implícito que o "trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna" (D.S.,17). Ao fazer sua redação, Sofia contraria o sentido real da estória. Desprezando seu caráter moralizante ligado ao "princípio de realidade"²². Sofia opta pelo "princípio de prazer"²³ e sacudindo dos ombros todos os deveres: "saía livre e pobre com um tesouro na mão"(D.S.,17). A transgressão ficcional faz com que o professor atente para o sentido latente, que se esconde sob a linguagem:

- "Como é que lhe veio a idéia do tesouro que se dirfarça? (D.S.,19)
- "O tesouro que está escondido onde menos se espera. Que é só descobrir. Quem lhe disse isso?" (D.S.,20)
- "Sua composição do tesouro está tão bonita. **O tesouro que é só descobrir.** Você... — ele nada acrescentou por um momento" (D.S.,21). (O grifo é nosso)

A partir da descodificação da estória de Sofia, o jogo amoroso se explicita e o professor é capaz de perceber o que a menina representa em relação a ele: "o tesouro que é só descobrir".

Ao verificar que o discurso contém uma outra camada além da manifesta, o professor se transforma em aluno (D.S.,21), de "morto-vivo" passa à vida (D.S.,21). O saber instituído perde seu lugar fixo, a verdade se desestabiliza. Não existe uma estória, mas várias estórias. Sofia, criança destituída de um saber reconhecido, paradoxalmente, chama a atenção para outras versões de estórias, que estão à margem de uma versão oficial. Nesse sentido, concordamos com Gilda de Mello e Souza.

²²Para Clarice Lispector, há por toda a parte uma complexidade profunda que a aparência procura

camuflar, e por isso está sempre virando a realidade de diante para trás, desconfiada de que é no avesso da trama que poderá decifrar, afinal o jogo escondido dos fios, a laboriosa combinação das cores, a verdade secreta das figuras.²⁴

A crença do professor em sua composição leva Sofia a desacreditar dos adultos. É a "alma suja de menina", quem salva o adulto, fazendo com que este acredite nas "grandes mentiras", no "tesouro que é só descobrir".

Sofia, cujo nome traz implícito sua função no conto-sabedoria —, se opõe a Ofélia do grego *Ophéleia*²⁵ (utilidade). Enquanto a primeira só sabia usar suas próprias palavras, a segunda, antes de sua transformação, só conhece a linguagem dos adultos. Sofia introduz o adulto, representado na figura do professor, no universo da estória, da ficção, da "mentira". Ofélia é chamada a participar do seu mundo infantil. Esta personagem ao distanciar-se de Sofia, representante de um saber não instituído, aproxima-se do professor, das figuras autoritárias que personificam um modelo e constituem forças inibidoras das pulsões instintivas.

Pelo que se expôs a propósito de "Os desastres de Sofia", observa-se nesse texto a presença do paradoxo, base de sua construção. Convém relembrar aqui alguns exemplos já evidenciados no decorrer do estudo sobre esse conto: o amor de Sofia expresso sob a forma de ódio, a "salvação" do professor por um processo de desmitificação, as transformações sofridas pelo professor, a sabedoria de Sofia e o aprendizado do professor. A separação entre o passado e o presente é suspensa pela memória que rompe com a ordem objetiva do tempo. Em D.S., Clarice Lispector, ao utilizar-se de elementos metalingüísticos, aborda as relações entre realidade e representação. À medida que o conto se faz, dele emerge uma concepção de estória, de realidade, de criador, como veremos a seguir.

Leitora e escritora do texto do professor pela personagem Sofia, Clarice nos coloca diante de grandes problemas do fazer poético.

Quando o professor conta uma estória aos alunos, apresenta-lhes um Modelo. O segundo texto, produzido a partir do primeiro, constitui-se como cópia do Modelo.

Do ponto de vista teórico, pode-se entender o contexto descrito acima como instauração do platonismo que, segundo Gilles Deleuze, baseia-se no "domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca ao objeto, mas numa relação intrínseca do modelo ou fundamento"²⁶.

O professor, enquanto figura autoritária, representante de um saber instituído, legitima a cópia e centraliza a verdade. A estória de Sofia, ao afastar-se do Modelo, institui o simulacro, a reversão do Platonismo. Para o filósofo já mencionado, reverter o platonismo significa "fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou cópias"²⁷. Não se trata mais de fazer distinção entre a aparência e a essência, Modelo-cópia, mas admitir o jogo de semelhanças e diferenças pelo descentramento²⁸ da verdade. O simulacro enquanto cópia da cópia "nega tanto o original, como a cópia, tanto o modelo como a reprodução."²⁹

Enquanto Sofia abre, por sua linguagem, espaço para realizações à margem oficial da estória. Clarice Lispector aproveita para colocar a posição do criador diante da criação. Não aceitar um centro fixo de verdade e a realidade empírica parece ser a proposta da escritora.

Ao valer-se do paradoxo, da quebra com a ordem objetiva do tempo, de elementos metalingüísticos, Clarice Lispector "reverte o Platonismo", assumindo uma posição de ruptura com o realismo tradicional que legitima a cópia e se inscreve na ordem do bom senso. Nas considerações de Gilles Deleuze, os caracteres do bom senso são: a afirmação de uma só direção (que vai do mais diferenciado ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário); a orientação da flecha do tempo (do passado ao futuro); o papel diretor do presente nesta orientação; a previsão que se torna possível e, finalmente, o tipo de distribuição sedentária "em que todos os caracteres precedentes

se reúnem¹³⁰.

Vimos que muitos dos aspectos do processo narrativo de L.E. se apresentam em D.S. Foram evidenciados o paradoxo, a recusa da realidade empírica, a relação passado/presente responsável pela ruptura com a ordem cronológica e a presença de elementos metalingüísticos. Em *Perto do Coração Selvagem*, pelo que foi mostrado nesse estudo, a recusa da realidade empírica revela-se na representação infantil. No mesmo romance, há a presença da metalinguagem. A narrativa se liga à dimensão psicológica da memória. Como nos restringimos a ressaltar somente o jogo da linguagem na relação adulto/criança, não foi possível explorar os aspectos acima, de vez que a análise do romance não foi feita. O processo criador estudado a partir de alguns textos de Clarice Lispector, no que eles têm de específico, possibilita uma discussão mais ampla dimensionada no âmbito do romance moderno.

Conclusão

Para concluirmos este trabalho, cumpre retomar a importância do jogo da linguagem, a partir da relação adulto/criança para o processo criador de Clarice Lispector.

A criança, no texto Clariceano, tem um papel fundamental. Propicia desvelar, no seu jogo com a linguagem, a asfixia do quotidiano. Na representação infantil de Joana ficou evidenciada a interdependência entre a fantasia e o real. Ainda em *Perto do Coração Selvagem*, pela percepção da menina é desmascarada a aparência que envolve as relações entre os adultos. No universo infantil, a ficção é importante tanto como mola propulsora para a instauração do processo criativo quanto para a experiência interior. Ao sair do plano do narrado para o vivido, a criança experimenta a aventura da linguagem, do acaso e é capaz de posicionar-se diante de suas indagações.

Em *Legião Estrangeira* a narradora-personagem preserva o mundo da infância, da fantasia, pois tanto este quanto o discurso literário constróem-se diferentemente da lógica do senso comum. Por outro lado, a capacidade da criança para formar, deformar,

construir indefinidamente é uma atitude que "o poeta, ou geralmente qualquer escritor, que cria um fantástico da linguagem, deverá um dia, duramente encontrar, fazer ressurgir"³¹.

Em *Desastres de Sofia* é pelo jogo da criança com a linguagem que se indica a crise da representação, da deposição do platonismo, pela valorização do simulacro.

Pelo estudo feito, pode-se depreender em L.E. e D.S. a importância do papel da criança como agente de transformação da verdade instituída e, consequentemente, a recusa das figuras autoritárias inibidoras da criança.

A atitude lúdica da criança inserida no processo criador de Clarice Lispector não pode ser vista "só enquanto recurso de autonomia criativa do artista, mas como alternativa da liberdade subjetiva diante do estrangulamento ético e da pressão histórica, estes sim fatores permanentes da alienação do homem"³². É nessa perspectiva que entendemos as colocações feitas neste estudo.

NOTAS

¹LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 8.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. A partir de agora, este romance será identificado, nas citações de forma abreviada: P.C.S., seguido do número da página, conservando-se a ortografia da edição utilizada.

² _____ A Legião Estrangeira. In: _____ A Legião Estrangeira. 3.ed. São Paulo, Ática, 1982. Identificaremos o conto de forma abreviada: L.E., seguido do número da página.

³ _____ Os desastres de Sofia. In: _____ A Legião Estrangeira. Edição já mencionada. O conto será identificado nas citações, de forma abreviada: D.S., seguido do número da página.

⁴AVILA, Affonso. Impulso para o jogo e pacto lúdico. In: _____ O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Perspectiva, 1971, p.26.

⁵Para um maior detalhamento sobre o tempo nesse romance. Cf. SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis, Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, 1979. p.73-87.

⁶CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

⁷Em seu estudo sobre **Laços de Família e Legião Estrangeira**, Affonso Romano de Sant'Ana fala da epifania, no sentido místico — religioso e literário. "Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem". (SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis, Vozes, 1973, p.187). A discussão em torno do termo é retomada por Olga de Sá In: Op.cit., p.129-161.

⁸A professora Gilda de Mello e Souza utiliza o termo "instante exemplar" designando "aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma seqüência de atos; mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, "num vertiginoso relance". "O vertiginoso relance", p.80.

⁹Acho que poderíamos dizer que Ofélia fica no nível do simbólico, segundo a terminologia lacaniana. Anika Lemaire ao retomar Lacan, mostra que "se o simbólico é uma dimensão humana, ou uma condição humana positiva porque socializa o homem e organiza sua existência, ele apresenta a desvantagem de formalizar a existência vital do indivíduo, de a canalizar e reduzir". LEMAIRE, Anika. **Jacques Lacan. Uma introdução**, Trad. Durval Checchinato et alii. Rio de Janeiro, Campus, 1979. É interessante observar que Clarice através de seu conto "Menino a bico de pena" In: **Felicidade Clandestina** explora muito bem a entrada do menino na ordem do simbólico.

¹⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *op.cit.*

¹¹ GUIMARÃES ROSA, João Arroio das Antas. In: Tutaméia. Terceiras estórias, 4.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. p.19.

¹² MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976. p.21.

¹³ MEYERHOFF, Hans. *op.cit.*, p.22.

¹⁴ ELIANE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. 146-148.

¹⁵ FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. 5.ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1971. Tomo I A-K.

¹⁶ Cf. MEYERHOFF, Hans. *op.cit.*, p.49.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p.3.

¹⁸ ROSENFIELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p.81.

¹⁹ BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. In: BARBOSA, João Alexandre et alii. *O livro do seminário*. São Paulo, L.R. Editores, 1983. p.22-23.

²⁰ Esse lado de víbora da personagem encontra-se em *Perto do Coração Selvagem* na protagonista Joana.

²¹ Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *op.cit.*

²² Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 2.ed. Santos, Martins Fontes. Conservamos a ortografia da edição utilizada. Por princípio de realidade" entende-se: "Um dos princípios que, segundo Freud regem o funcionamento mental. Forma par com o princípio de prazer, e modifica-o; na medida em que consegue impor-se como princípio regulador, a procura da satisfação já não se efetua pelos caminhos mais curtos, mas toma por desvios e adia o seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior."

²³ Compreende-se o "princípio de prazer" como "um dos princípios que regem, segundo Freud, o funcionamento mental: a atividade psíquica no seu conjunto tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer. Na medida em que o prazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação e o prazer à sua redução, o princípio do prazer é um princípio econômico". É importante acentuar que a noção de princípio de prazer" aparece ligado a processos (vivência de satisfação), a fenômenos (o sonho), cujo caráter desreal é evidente". Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*, op. cit.

²⁴ MELLO E SOUZA, Gilda de. "O vertiginoso relance." p.83.

²⁵ NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Tomo II. Rio de Janeiro, 1952.

²⁶ DELEUZE, Gilles. op.cit., p.264.

²⁷ *Idem*, ibidem, p.267.

²⁸ "significado não possui mais um lugar fixo (centro) mas, sim, passa a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de Centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças." DERRIDA, Jacques. *Linguagem — Glossários*, etc. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, Departamento de Letras II. SANTIAGO, Silviano, 1976. p.16.

²⁹ DELEUZE, Gilles. op.cit., p.267.

³⁰ *Idem*, ibidem, p.79.

³¹ HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. As crianças e a literatura fantástica. Trad. Carlos Rizzi, São Paulo, 1980. p.198. A autora remete a Serge Sautreau dizendo "A poesia é isto: essa operação de impostura, de necessária e indispensável impostura, a respeito de um real impensável deve ser destruída-remontar-mostrar, operação em que a ficção se realiza — chega de correções, vamos produzir!".

³² ÁVILA, Affonso. op.cit., p.29.

Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho

final da disciplina: "O conto brasileiro contemporâneo: Clarice Lispector", ministrado pela professora Nâdia Battella Gotlib (1º semestre 1983 - Pós-Graduação, USP).

AS PRIMEIRAS LETRAS DE GRACILIANO RAMOS E JOSÉ LINS DO REGO

Daniel BALDERSTON*

O grande tema da autobiografia, como escreve Jean Starobinski, é uma "mudança radical na vida" do escritor:

Se tal mudança não afetou a vida do narrador, ele poderia meramente retratar a si próprio de uma vez por todas, e novas manifestações seriam encaradas como acontecimentos (históricos) externos... E a transformação interna do sujeito... e o exemplo dado por esta transformação... que fornecem o sujeito para um discurso narrativo onde "eu" é sujeito e objeto. (289)

Uma mudança como esta caracteriza a aprendizagem da escrita: o rito de passagem quando uma criança domina a arte de ler e escrever. O tema da educação, claro, é de grande importância no *Bildungsroman* (romance de formação) e em muitas autobiografias. Embora, o ato de aprender a ler e escrever não é um tema proeminente em muitos textos autobiográficos porque eles normalmente acontecem num período antes da adolescência, período favorecido pelas histórias de iniciação. De qualquer forma, alguns escritores realizaram este importante acontecimento na vida da criança. Robert Louis Stevenson, por exemplo, escreve:

Deixar de ouvir literatura e passar à lê-la é uma mudança importante e perigosa. Eu acho que para muitas pessoas a maior parte do prazer se acaba... eles lêem desde então com os próprios olhos e sem nunca mais ouvir o agradável som de contar de