

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS  
CURSO LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Bruna Bittencourt Silva

RESTOS DE UMA ROSA,  
imagens da infância de Clarice Lispector

FLORIANÓPOLIS  
2022

Bruna Bittencourt Silva

**Restos de uma rosa, imagens da infância de Clarice Lispector**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras Português da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.  
Orientadora: Profa. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade

FLORIANÓPOLIS  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Bruna Bittencourt

Restos de uma rosa, imagens da infância de Clarice Lispector / Bruna Bittencourt Silva ; orientador, Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, 2022.

58 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,  
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Clarice Lispector. 3. Infância.  
4. Experiência. 5. Imagem. I. de Andrade, Ana Luiza Britto  
Cezar. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Graduação em Letras Português. III. Título.

Bruna Bittencourt Silva

**Título:** Restos de uma rosa, imagens da infância de Clarice Lispector

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Letras e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

Florianópolis, 25 de março de 2022.



Documento assinado digitalmente  
Carla Regina Martins Valle  
Data: 07/04/2022 19:48:11-0300  
CPF: 023.750.099-08  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Profa. Dra. Carla Regina Martins Valle  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**



Documento assinado digitalmente  
Ana Luiza Britto Cezar de Andrade  
Data: 22/04/2022 13:17:03-0300  
CPF: 815.226.304-49  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade  
Orientadora  
DLLV/UFSC



Documento assinado digitalmente  
Artur de Vargas Giorgi  
Data: 07/04/2022 14:55:36-0300  
CPF: 283.269.258-37  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi  
Avaliador  
DLLV/UFSC



Documento assinado digitalmente  
Djulia Justen  
Data: 07/04/2022 15:51:44-0300  
CPF: 064.202.469-38  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Dra. Djulia Justen  
Avaliadora externa

*Aos meus pais, Ricardo e Fabiana.*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço à professora Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, sem a qual esse trabalho assim não existiria, certamente. Anos atrás, quando a Ana ministrou uma disciplina sobre literatura e cinema, fui convidada para pensar com ela os textos e filmes que abordavam a temática da infância que seriam estudados em sala de aula. Aquele gesto ficou guardado em mim – me convidar para pensar, para ouvir algumas sugestões minhas sobre cinema com personagens infantis. Compartilhar o meu conhecimento, esparso, de iniciante, com alguém que já sabia tanto me pareceu que seria muito difícil, mas não foi. Porque nunca antes eu tinha visto tamanha generosidade em uma pessoa com tão alto grau de erudição. Eu sou imensamente grata por todos os ensinamentos, pela possibilidade de troca e o aceite em me orientar durante a graduação e agora, no mestrado.

Da mesma forma, agradeço a Djulia Justen e ao professor Artur de Vargas Giorgi, por lerem o meu trabalho e dividirem as suas impressões dele comigo. Foram e serão contribuições muito valiosas.

Agradeço a Ana Martinez, colega de curso que se tornou amiga, por não deixar o apreço pela literatura se esvaecer, mesmo nesses tempos tão difíceis. Aos meus amigos mais queridos, aos meus pais e a minha companheira de outra espécie, que sempre estiveram comigo, apoiando-me nessa mudança de rumo que foi entrar para a faculdade de Letras. E, especialmente, ao meu namorado Willian, por tudo.

*Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia, “não para a literatura, mas para a vida”. Citou de cor frases e frases minhas e eu não reconheci nenhuma.*

(Crônica de Clarice Lispector publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1968)

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta uma leitura dos contos “Restos de carnaval” e “Cem anos de perdão” de Clarice Lispector, ambos publicados no livro *Felicidade Clandestina*, a partir de algumas reflexões sobre o surgimento da experiência infantil na escrita literária. O que Clarice chamou de “restos” é justamente a matéria que Walter Benjamin diz ser fundamental perscrutar e mais importante do que relatar o que se encontrou nessa “escavação da memória”, é conseguirmos identificar o local onde essas lembranças do passado estão guardadas no presente. Dessa forma, considerando as contrariedades e a necessidade de rememorar o passado, um simples ato na infância, como o de se fantasiar no carnaval ou roubar rosas, se transforma em uma “cena histórica”, no sentido empregado por Carlos Drummond de Andrade. Com isso, o principal objetivo deste estudo é compreender essa acomodação das lembranças da infância na memória do narrador quando adulto, que revela uma experiência infantil autêntica, isto é, sem idealizações.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; infância; experiência, imagem; rosa.

## **ABSTRACT**

This Course Conclusion Paper presents a reading of the short stories “Restos de carnaval” and “Cem anos de perdão” by Clarice Lispector, both published in the book *Felicidade Clandestina*, based on some reflections on the emergence of children's experience in literary writing. What Clarice called remains is precisely the material that Walter Benjamin says is fundamental to go through and more important than reporting what was found in this excavation of memory, is being able to identify the place where these memories of the past are kept in the present. Considering the difficulties and the need to remember the past, a simple act in childhood, such as dressing up at carnival or stealing roses, becomes a historical scene, in the sense used by Carlos Drummond de Andrade. Therefore, the main objective of this study is to understand this accommodation of childhood souvenirs in the narrator's memory as an adult, which reveals an authentic childhood experience, that is, without idealizations.

**Keywords:** Clarice Lispector; childhood; experience, image; rose.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	12
2. O MOTIVO DAS ROSAS.....	22
3. CEM ANOS DE PERDÃO .....	33
4. RESTOS DE CARNAVAL .....	44
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	57
FILMOGRAFIA.....	58



## 1. INTRODUÇÃO

O trabalho a seguir é uma leitura dos contos “Restos de carnaval” e “Cem anos de perdão” de Clarice Lispector, publicados no livro *Felicidade Clandestina*, a partir de reflexões sobre o surgimento da experiência infantil através da escrita literária. O tema sobre a infância surgiu para mim, pela primeira vez, em um encontro do Núcleo de Estudos Benjaminianos, em que se pensava uma constelação de conceitos caros ao filósofo alemão Walter Benjamin. Fui, então, convidada a escrever sobre as considerações de Benjamin acerca do brincar e o brinquedo, assunto que eu pouco conhecia. Com *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* consegui compreender as principais ideias sobre o que me foi proposto de forma objetiva. Mas, foi com *Infância berlinense: Rua de Mão única* que o meu interesse foi cultivado. Com uma escrita fragmentária e poética, Benjamin refletiu sobre uma experiência da infância a partir das próprias lembranças de forma literária, demonstrando o quanto também nele ainda havia um lado infantil. Nessa mesma época, por sorte a minha, a disciplina de Literatura e Cinema, oferecida pela professora Ana Luiza Andrade, abordou a mesma temática. Após um semestre de leituras e filmes sobre a infância, que dialogavam diretamente com a experiência infantil elaborada por Benjamin, o meu olhar passou a ser condicionado para buscar novas referências sobre o mesmo assunto. Vários foram os autores que me possibilitaram um aprofundamento desse tema, mas nenhum deles com tanta profundidade que a escrita de Clarice Lispector.

Devido à amplitude do objeto em questão, do “tema” experiência infantil, o objetivo específico deste estudo é analisar as imagens em que a infância é aflorada nos contos de Clarice. Para isso, articulam-se as principais passagens de textos da escritora com os de filósofos e poetas que também se propuseram a pensar sobre uma experiência infantil emancipada da adulta, conforme formulado por Walter Benjamin.

\*\*\*

Na última entrevista de Clarice Lispector, concedida ao programa Panorama, da TV Cultura, o entrevistador Júlio Lerner lhe pergunta sobre a diferença em se comunicar com o adulto e com a criança. A escritora responde: “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”<sup>1</sup>. Perguntado se “o adulto é sempre solitário”, Clarice diz que “o adulto é triste e solitário”, enquanto “a criança tem a fantasia solta”<sup>2</sup>. Talvez por isso, quando ganhou o Troféu da criança pelo livro infantil *O mistério do coelho pensante*, ela tenha se sentido ainda mais contente ao recordar que a consideravam uma “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? Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância<sup>3</sup>.

O hermetismo atribuído à escrita de Clarice parece ser uma dificuldade, em especial, de comunicação com quem é indiferente em relação à natureza da sua literatura. Se considerarmos que o fantasiar é apropriado apenas na infância, mas é esperado que o adulto não se distancie da realidade. Em “O Pintor da vida moderna”, ensaio que aborda a noção de modernidade na arte e literatura, Charles Baudelaire reconhece no adulto um domínio excessivo da razão, enquanto na criança, a sensibilidade é privilegiada. Para o poeta, a “inspiração” só poderia ser comparada com o sentimento de felicidade com que a criança “absorve a forma e a cor”, com a “curiosidade profunda” para dispor o seu olhar “diante do novo”<sup>4</sup>. Aliás, segundo Baudelaire, “a criança vê tudo como novidade”, por isso, ele aponta que “o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se”<sup>5</sup>. O “homem-criança”, termo utilizado por Baudelaire para se referir ao aquarelista

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. Panorama com Clarice Lispector. [Entrevista concedida a] Júlio Lerner. **TV Cultura**, São Paulo, fevereiro, 1977. Disponível em: <[https://tvcultura.com.br/videos/5101\\_panorama-com-clarice-lispector.html](https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html)> Acesso em: 10 de junho de 2021.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> LISPECTOR, Clarice. “Hermética?”. In: **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 80.

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: **Poesia e prosa**. Organização de Ivo Barroso e tradução de Alexei Bueno et. al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 856.

<sup>5</sup> Idem.

Constantin Guys, é “um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é *embotado*”<sup>6</sup>.

A arte poética, prossegue Sigmund Freud, “está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais”<sup>7</sup>. Podendo, deste modo, despertar o sujeito para as suas próprias fantasias. Assim, em “O poeta e o fantasiar”, Freud se ocupou de explicar como os poetas conseguem nos suscitar essas emoções, e na mesma direção que Baudelaire, sugere que os primeiros traços de atividade poética são encontrados na infância. Sendo o brincar a atividade mais vivenciada pelas crianças, para Freud, o fantasiar no adulto é substituído pela criação literária, podendo ser derivada das próprias lembranças do passado do escritor:

Não devemos supor que os produtos dessa atividade imaginativa — as diversas fantasias, castelos no ar e devaneios — sejam estereotipados ou inalteráveis. Ao contrário, adaptam-se às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, alterando-se a cada mudança da condição de vida e recebendo de cada nova impressão ativa uma espécie de ‘marca temporal’. A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos — os três momentos de nosso modo de representação. O trabalho psíquico vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança<sup>8</sup>.

A partir dessa explicação, assimila-se que é com a força de algo que acontece no presente, que a experiência do passado vem à tona. Por isso, Freud afirma que existe um fio de desejo que entrelaça e une os tempos passado, presente e futuro, que se realiza na necessidade de escrituração. Embora a própria obra possa revelar o que motivou a recuperação desse material que estava guardado na memória, para o psicanalista, a “ênfase talvez desconcertante — deriva-se basicamente da

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 857.

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: **Arte, Literatura e os Artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 223.

<sup>8</sup> Ibid. p. 217.

suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o jogo infantil”<sup>9</sup>.

Elisabeth Roudinesco, em seu dicionário da psicanálise, relata que o verbete “fantasia” foi tratado por Freud primeiro no sentido usual da palavra em alemão na época, que significava “imaginação”, e transformado em conceito apenas em 1897. Desde então, o termo passa a designar “a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária”<sup>10</sup>. A psicanalista e historiadora francesa observa, no entanto, que já durante o século XVIII, fantasiar significa sonhar acordado, “abrangendo uma atividade consciente que consiste em imaginar situações cujas circunstâncias desconhecem os limites entre realidade material e social”<sup>11</sup>. Nesta perspectiva, Roudinesco verifica que as palavras “sonho”, “visão”, “devaneio”, “idealização” e “fantasia” ganham a mesma atribuição de significado.

Já na concepção de Clarice, devaneio significava *ir contra uma maré*, representando uma tendência que a escritora disse ter combatido em toda sua vida. Segundo ela, “o esforço de nadar contra a doce corrente tira parte de minha força vital. E, se lutando contra o devaneio, ganho no domínio da ação, perco interiormente uma coisa muito suave de se ser que nada substitui”<sup>12</sup>. Conforme formulado por Freud, também o devaneio insere um desejo no sujeito que encontra a sua realização na atividade literária. Isso possibilita que Clarice revele o mais secreto dela mesma, sem, no entanto, se desnudar, como ela costumava dizer sobre a sua obra. Mas, em contrapartida, na vida do adulto a fuga do real é impedida pelo senso de responsabilidade – o “princípio da realidade” da psicanálise freudiana. Mesmo assim, a escritora espera que “um dia ainda hei de ir, sem me importar para onde o ir me levará”<sup>13</sup>.

Na crônica “O Artista perfeito”, Clarice volta à relação do artista com a criança, partindo do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, do filósofo francês Henri Bergson. Bergson considerava que o “grande artista” estava naquele que tivesse

---

<sup>9</sup> Ibid. p. 220.

<sup>10</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. “Fantasia”. In: **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 223.

<sup>11</sup> Ibid. p. 722.

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. *Ir contra uma maré*. Op. Cit., 2018. p. 296.

<sup>13</sup> Idem.

“todos os sentidos libertos do utilitarismo”<sup>14</sup>. Ela se coloca, então, a pensar numa hipótese, num cenário em que a educação também conservasse os sentidos das crianças para que se tornassem artistas:

O primeiro problema surge: seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação. Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada<sup>15</sup>.

A escritora conclui que é através deste símbolo utilitário que se sente a necessidade artística em “transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior”<sup>16</sup>. Do contrário, para Clarice, o homem que possui apenas a pureza dos sentidos seria um inocente, não um artista. À medida em que as suposições da escritora se distanciam da ideia de Bergson, elas se aproximam de Baudelaire. O poeta antecipou em linhas gerais sobre a modernidade, que a arte era feita das imagens captadas pelo olhar vívido da criança, mas com a capacidade de se exprimir do adulto:

E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotados de uma vida entusiasta como a vida do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!<sup>17</sup>.

E também para Clarice a arte não era inocente, mas se tornar inocente. Por isso, para ela, quando comparado o trabalho de um artista ao de uma criança, elogia-se o artista, pois a criança é de natureza ingênua e o artista se torna ingênuo. Deste mesmo modo, para a escritora, constituía-se a beleza da vida. Quando adulta e com maior discernimento sobre as coisas, ela conta que o mistério lhe permaneceu intacto: “Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos da natureza”<sup>18</sup>. Em sua coluna semanal no *Jornal do Brasil*, Clarice revelou que desde criança conseguiu “sentir um ambiente” ou “apreender a atmosfera

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice. O Artista perfeito. Op. cit., 2018. p. 237.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Ibid. p. 238.

<sup>17</sup> BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., 2002. p. 859.

<sup>18</sup> LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Op. cit., 2018. p. 125.

íntima”<sup>19</sup> de alguém. Quando foi alfabetizada, começou a escrever pequenos contos. Esta delicadeza infantil foi mantida com o passar dos anos e no entanto, se sentia atrasada em outros aspectos que deveriam amadurecer com a idade: “Nada posso fazer: parece que há em mim um lado infantil que não cresce jamais”<sup>20</sup>.

Os contos “Cem anos de perdão” e “Restos de Carnaval” exteriorizam esse lado infantil, a partir de lembranças do passado, de quando era menina e andava pelas ruas de Recife. Entretanto, não nos interessa aqui uma investigação da biografia da escritora Clarice Lispector, e sim dos vestígios que motivaram essa rememoração dentro do próprio texto literário. Como no ensaio “Contra a interpretação”, em que Susan Sontag declara que durante o tempo que considerarmos o conteúdo essencial, nunca reencontraremos uma inocência anterior à teoria – “quando não se perguntava o que uma obra de arte *dizia*, porque se sabia (ou se pensava saber) o que ela *fazia*. A partir de agora e enquanto existir a consciência, estamos presos à tarefa de defender a arte”<sup>21</sup>. Porém, é importante não esquecermos que a arte não precisa de defesa ou justificativas, como a literatura de Clarice, que parece querer fugir de algumas interpretações. Conforme sugere Sontag, devemos dissolver as considerações sobre o conteúdo na forma, afim de sentirmos a luminosidade e o impacto das palavras, pois é através da experimentação sensorial que conseguiremos aprender a compreendê-la:

Todas as condições da vida moderna – sua abundância material, seu puro e simples abarrotamento – se somam para *embotar* nossas faculdades sensoriais. E é a luz da condição de nossos sentidos, de nossas capacidades (e não de outra época), que deve avaliar a tarefa do crítico. O importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais. Nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa<sup>22</sup>.

A convite de uma universidade americana, Clarice aceitou participar de uma conferência sobre o movimento de vanguarda na literatura brasileira. E enquanto tomava notas sobre o assunto, ela mesma começou a devanear sobre o sentido da

---

<sup>19</sup> Ibid. p. 124.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p.17. Itálicos da autora.

<sup>22</sup> Ibid. p.29. Itálicos da autora.

arte, chegando na seguinte conclusão: “Qualquer verdadeira experimentação levaria a maior autoconhecimento, o que significaria: conhecimento<sup>23</sup>”. Num segundo momento, a escritora também reflete acerca da expressão forma e conteúdo, que para ela era a coisa escrita: “para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita”<sup>24</sup>. O “fundo-forma”, ou seja, a coisa escrita, segundo Clarice, só se conhece através da experimentação. A elaboração de Clarice corrobora com as principais ideias do ensaio de Susan Sontag e assim, parece-me oportuno trazer neste estudo considerações filosóficas que extrapolam, em partes, os contos analisados, no que toca a sua matéria. O “tema” é a experiência infantil, que aprofundaremos a partir de outros autores, enquanto as narrativas da autoria de Clarice, a “coisa propriamente dita”, serão abordadas apenas descritivamente.

Dentre os teóricos que utilizam um vocabulário descritivo formal, Sontag enaltecia o limiar como método do filósofo alemão Walter Benjamin, como visto no ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, conhecido em algumas traduções para o português como “O Narrador”. Walter Benjamin que escreveu sobre a sua infância em Berlim, assim como Clarice, procurou demonstrar com imagens a experiência das crianças em uma cidade grande:

Não me custa acreditar que tais imagens estão destinadas a ter um destino muito próprio. Elas não estão ainda presas a formas pré-definidas como aquelas que se oferecem há séculos, com referências ao sentimento da natureza, às recordações de uma infância passada no campo. Pelo contrário, as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores. Espero que pelo menos nestas imagens se possa notar como aquele de quem aqui se fala prescindiu mais tarde do aconchego e da proteção que foram apanágio da sua infância<sup>25</sup>.

Para o filósofo, o que mais importa ao narrador é o que confere sentido a rememoração. Por isso, o passado em um adulto, como a própria infância, é tão significativo quanto o tempo presente. A elaboração da experiência infantil através da

---

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice. De uma conferência no Texas. Op. Cit., 2018. p. 124.

<sup>24</sup> Ibid. p. 178.

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única. Infância berlinense: 1900**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 70.

literatura, então, pode representar um rastro da construção deste sujeito. Como arte, “tem a capacidade de nos enervar” e fazer recuperar os sentidos, do contrário, “ao reduzir a obra de arte a seu conteúdo e então interpretá-lo, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa”<sup>26</sup>. É justamente uma questão metodológica de estar no “limiar”, por isso a dissolução do conteúdo na forma, porque é sempre mais interessante a “deambulação por zonas de abertura”<sup>27</sup> possibilitadas por um tema.

Apoiando-se nesses pressupostos, este Trabalho de Conclusão de Curso se estrutura em três capítulos. No primeiro, “O motivo das rosas”, abordaremos a relação entre Clarice e o ato de escrever como possibilidade de realização. Assim, conseguiremos nos aproximar de como a experiência infantil vem à tona nos seus contos através da figuração da rosa, elemento recorrente em toda sua obra. Para isso, faremos a leitura de alguns fragmentos de texto em que a escritora revela como é a sua relação com a escrita como vocação literária, além de outras perspectivas sobre a arte. Neste mesmo capítulo, traremos os contos “Restos de Carnaval” e “Cem anos de perdão”, a fim de estabelecermos os motivos da rosa como interesse comum das suas personagens infantis.

No segundo capítulo, “Cem anos de perdão”, como o título sugere, entraremos no enredo do conto para analisarmos como se configura a experiência infantil através do roubo das rosas. Sabe-se que há um fundo memorialístico no conto, porém, nosso enfoque é na narrativa ficcionalizada e no desencadear dos acontecimentos com o surgimento das lembranças da infância. Assim, com a rememoração do tempo passado narrado no presente distante, é possível deslumbrarmos como a infância é um período de desajustamento em relação ao mundo. Considerações essas que permitiram que Walter Benjamin elaborasse uma experiência infantil em sua plenitude.

Para pensar e elaborar essa emancipação da infância, Benjamin, assim como Clarice, comunicou-se com as crianças. Durante os anos de 1929 e 1932, o filósofo apresentou palestras com variados conteúdos sobre cultura em emissoras de rádios de Berlim e Frankfurt, propondo, inclusive, “uma programação que tivesse por

---

<sup>26</sup> SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Op. Cit., 2020. p.21. Itálicos da autora.

<sup>27</sup> BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: EdUFSC, 2013. p. 9.

interlocutores as crianças”<sup>28</sup>. Tratando de temas como arte, literatura, memória e história, Benjamin incluía os seus radiouvintes na mesma dinâmica social em que estavam inseridos os adultos. As experiências decorridas na infância eram os assuntos mais apresentados, como em “Um menino nas ruas de Berlim”, em que Benjamin pede que os seus ouvintes pensem em armários com as portas decoradas com gravuras na madeira:

Este trabalho é chamado de marcheteria. Pois bem, hoje eu quero apresentar a vocês estas imagens e cenas, mas não gravadas em madeiras e sim, servindo-me das palavras. Vou-lhes contar sobre a infância de um garoto de Berlim, que foi criança há mais ou menos 120 anos atrás, sobre como ele via Berlim, que tipo de brincadeiras e travessuras havia naquela época<sup>29</sup>.

Em vista disso, percebemos como o filósofo recorria as imagens servidas através das palavras para desenvolver uma história que remontava à infância, ao invés de se concentrar na interpretação do seu conteúdo para uma teorização da experiência.

O terceiro capítulo, “Restos de Carnaval”, ao exemplo do anterior, parte do aprofundamento de uma segunda experiência infantil em torno da rosa. Mas, desta vez, da fantasia de rosa. Com a fantasia infantil de se tornar outro será possível estabelecermos uma relação com a máscara do adulto, que não consegue dar forma à sua necessidade espiritual. A máscara no conto de Clarice, assim como no filme *Persona* de Ingmar Bergman, nos coloca a questão postulada por Walter Benjamin em seus textos sobre a juventude:

Como se vê a si mesma, que imagem traz de si, em seu íntimo, uma juventude que permite tamanho obscurecimento de sua própria ideia, tamanha distorção de seus conteúdos de vida? (...). Trata-se ainda da necessidade extrema e ameaçada, a orientação rigorosa se faz necessária. Todo aquele que questionar a sua vida com a exigência mais elevada encontrará os próprios mandamentos. Libertará o vindouro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente.

O inútil sonho de ser, e não parecer, conforme narra a personagem de Bergman<sup>30</sup> relata uma luta aos poucos conhecida pela personagem infantil de Clarice.

---

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. **A Horas das crianças**. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2018. Texto de apresentação de Rita Ribes Pereira.

<sup>29</sup> Ibid. p. 47.

<sup>30</sup> *Persona*. Suécia, 1967. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Música: Lars Johan Werle. Produção: Ingmar Bergman.

Essa disputa do eu, do que se é com o que se parece ser é corroborada pela crítica de Susan Sontag de que em quase sempre, “nossa maneira de aparecer é nossa maneira de ser, isto é, a máscara é o rosto”<sup>31</sup>. Para Benjamin, essa disputa pela capacidade de consciência quanto aos atos é travada “contra um ser mascarado”, pois a experiência é a “máscara do adulto”, “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”<sup>32</sup>.

É nesta trajetória contínua que o estudo segue. Procuramos nas imagens compostas pelas rosas uma experiência infantil emancipada, conforme defendia Walter Benjamin, enquanto tentamos levantar a máscara do adulto, que “pode ser hostil” e “aniquilar muitos sonhos fluorescentes”<sup>33</sup> quando não se tem consideração pelos anos da infância e juventude.

---

<sup>31</sup> SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Op. Cit., 2020. p. 33.

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência”. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 21.

<sup>33</sup> Ibid. p. 24.

## 2. O MOTIVO DAS ROSAS

Em janeiro de 1942, em uma carta à irmã Tânia Kaufmann, a então muito jovem Clarice Lispector, às vésperas de publicar o seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, declara que escrever era a coisa que mais desejava no mundo. Clarice, na sequência, menciona uma briga com o seu noivo, Maury Gurgel Valente, por ele ter interpretado como literária um bilhete que ela havia lhe enviado: “Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura”<sup>34</sup>. Como a correspondência que manteve entre os anos que antecederam a sua partida do Brasil, no próprio autoexílio de quase dezesseis anos e que continuaria após o seu retorno; para a escritora, deveria coexistir um senso prático para lidar com as coisas do cotidiano que não eram literatura, por assim dizer. Quando começou a exercer a função de cronista, a mesma preocupação pairava sobre a sua escrita, de que as crônicas também não eram substancialmente literárias. Porém, é um fato que se os estilhaços pessoais neste “bloco separado da literatura” nos entregam algo sobre a vida de Clarice, é que esta não poderia ser separada da literatura. Ela mesma se convenceu do contrário e com os diferentes gêneros, encontrou novas possibilidades de se narrar.

Na obra literária clariceana, composta principalmente por cartas, romances, contos e crônicas, ao que parece, foi crescendo uma recusa por definição de gêneros, defendendo que a literatura é apenas:

Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. (...) A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única<sup>35</sup>.

Para Clarice, importava *ser* e o mistério que envolvia essa existência. E a sua literatura dá passagem para esta vida interior: Se “antes havia uma diferença entre mim e o escrever (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que

---

<sup>34</sup> LISPECTOR, Clarice. **Minhas Queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 29.

<sup>35</sup> LISPECTOR, Clarice. *Forma e Conteúdo*. Op. cit., 2018. p. 269.

você seja. Isso o assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo”<sup>36</sup>. Crônica ou conto, fatídico ou ficcional, o importante é identificarmos este limiar, onde entre a vida e a literatura, encontramos uma filosofia que se ocupa de conceitos abstratos e do sentido da realidade.

Dentre as crônicas, além disso, estão alguns textos que também seriam publicados posteriormente como contos. São os casos de “Restos de Carnaval” e “Cem anos de perdão”, originalmente escritos para a sua coluna semanal no *Jornal do Brasil* e que mais tarde foram incluídos em *Felicidades Clandestina*. E assim, foi posta a questão que ronda suas crônicas e contos sobre o passado distante rememorado pelo narrador em primeira pessoa, sobre o que essas imagens da infância nos revelam. Se das lembranças infantis surgiram as rosas roubadas e a fantasia de rosa, como já mencionado inicialmente, não nos interessa aqui uma investigação sobre os fatos para um estudo biográfico da autora.

Conforme apontava Walter Benjamin, se as imagens da infância costumam ser as que mais despertam os sentimentos de nostalgia, no entanto, ele atenta que “os traços biográficos” são revelados “mais na continuidade do que na profundidade da experiência, recuando completamente para um segundo plano nessas tentativas”<sup>37</sup>. Precisamente, por isso, pode-se afirmar que a biografia da Clarice a partir desses textos não seria possível, visto que na verdade, lidamos com o mais íntimo da escritora através da sua literatura.

Para hipótese de trabalho, trataremos tanto “Restos de carnaval” quanto “Cem anos de perdão” como contos, e sem presumir que a narradora é a própria escritora. Importa apenas que ambos os textos literários trazem lembranças infantis que surgem através de um motivo comum, que é a rosa. A rosa é um resquício na memória das duas personagens, objeto que há muito não existe naquela mesma conformação, mas ajuda o despertar para o instante em que os sentimentos do passado agora se comunicam com o consciente do adulto. Em “Restos de carnaval”, a narradora diz que não se trata do agora, mas do tempo em sua memória da quarta-feira de cinzas das ruas mortas, com o que sobrara no chão de serpentina e confete. Mesmo o carnaval

---

<sup>36</sup> LISPECTOR, Clarice. Máquina escrevendo. Op. cit., 2018. p. 404.

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. Palavras prévias. Op. cit., 2017. p. 70.

sendo uma lembrança feliz nessa rememoração, constata-se que essa alegria também demonstrava um desajustamento infantil em relação ao mundo em que vivia:

Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu. No entanto, na realidade, eu dele pouco participava. Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete<sup>38</sup>.

O mesmo acontece em “Cem anos de perdão”, quando a personagem marca no início da narrativa que talvez não seja compreendida por roubar rosas quando criança. Há também um desejo de possuir algo daquela paisagem que ela tanto contemplava, com o rosto rente às grades dos casarões na parte rica da cidade:

Havia em Recife inúmeras ruas, as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e a minha amiguinha brincávamos muito de decidir a quem pertenciam os palacetes. “Aquele branco é meu.” “Não, eu já disse que os brancos são meus.” “Mas esse não é totalmente branco, tem janelas verdes.” Parávamos às vezes longo tempo, a cara imprensada nas grades, olhando<sup>39</sup>.

Estando na passagem entre a rememoração e a literatura, as formas adequadas dos contos de Clarice conseguem recuperar o que só poderia ser vivenciado enquanto criança. Se para compreendermos essa vivência, elegemos um objeto de intenção melancólica, é necessária uma verdadeira aproximação entre o narrador e o objeto, que é a rosa. Pois é procurando nas figurações destas imagens que podemos perceber o quanto a narradora, e a própria escritora, quando adulta, foi tocada pelas impressões do mundo de quando era criança. O motivo das rosas não representa apenas uma “realidade maior”, na concepção artística, mas também uma “realidade mais delicada”, como sugerido por Clarice. Visto que a figuração dessas flores nos contos esconde o que está por trás do desejo infantil em torno do objeto: “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me

<sup>38</sup> LISPECTOR, Clarice. “Restos de carnaval”. In: **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 397.

<sup>39</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 408.

parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”<sup>40</sup>.

A relação do escritor com as imagens memorizadas pode sugerir uma postura de encurvamento, num movimento “mais humilde” e também “mais arriscado”, como enunciado por Georges Didi-Huberman, no ensaio *Pensar debruçado*. Segundo o filósofo francês, compreender essa forma de visão “depende inteiramente do sobre que é que a focalizamos, do porquê é que a convocamos, do como a utilizamos e da orientação que lhe damos”<sup>41</sup>. Isto posto, ele questiona se o que é visto então não representa uma das “experiências do mundo real” e do “mundo de nossas imagens”, inclusive nas artes:

Como a palavra teoria vem de um verbo grego que denota o exercício do olhar – assistir a um espetáculo, contemplar, observar, examinar atentamente – podemos legitimamente perguntar o que é que a vista de cima, com a sua dialética de cumes e de cristas, de dominações e de desastres, traz ao próprio exercício do pensamento enquanto «olhar sobre» o mundo<sup>42</sup>.

Segundo Didi-Huberman, enquanto algumas pessoas se comportam de modo “altivo” para “melhor sobrepujar aquilo do que falam”, têm os que aceitam se debruçar para “ver e pensar melhor”, conseguindo assim “tornar inteligível a própria experiência sensível”<sup>43</sup> e se aproximar daquilo que querem pensar. Embora o “não-saber” possa fazer parte desse olhar, o filósofo insiste que é no “gesto de se debruçar” que o acontecimento é desencadeado. Quando se deixa o que está embaixo “subir até nós, em direção ao nosso olhar e ao nosso pensamento”, ocorre um movimento de “elevação das coisas”<sup>44</sup>. Para Didi-Huberman, num primeiro momento, este movimento faz com que o narrador descreva superficialmente o que está se passando com ele, como no romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust:

Que se passou? O narrador tem uma visão sobrepujante sobre os seus sapatos, nada de mais trivial, neutro e objetivo. Mas ao estender as mãos em direção a eles, ao tocá-los, o próprio gesto de se debruçar devolve-lhe brutalmente, como um ricochete inesperado, algo que ele inicialmente designa, à falta de melhor expressão, por «presença

<sup>40</sup> LISPECTOR, Clarice. Abstrato é o figurativo. Op. cit., 2018. p. 331.

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Tradução de Vanessa Brito e edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM, 2015. p. 5.

<sup>42</sup> Ibid. p. 7.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Ibid. p. 9.

desconhecida», algo que vem tocar o seu olhar ao ponto de encher os seus olhos – e por conseguinte a sua visão – de lágrimas<sup>45</sup>.

Mas, a isto, seguiu o que Didi-Huberman chamou de “visão abrangente”, carregada de “emoções”, “lágrimas” e “sensações” que se podem tocar após a compreensão que o narrador teve do que lhe aconteceu. É do gesto de se debruçar, conclui o filósofo, que “se desencadeia tal acontecimento” e o que se “ergue” é “efetivamente uma *memória*”<sup>46</sup>.

A narradora adulta dos contos de Clarice descreve com semelhança os objetos que trouxeram à tona o sentimento infantil, se debruçando sobre as lembranças de quando criança. Na narrativa sobre o carnaval de rua em Recife, que lhe transporta para a sua infância, o objeto de intenção melancólica era uma fantasia de rosa:

Mas, teve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino *Rosa*. Para isso, comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho pretendia imitar as pétalas de uma flor. Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. Embora de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse, eu pensava seriamente que era uma das fantasias mais belas que jamais vira<sup>47</sup>.

Com as sobras de papel crepom e a chance de também se fantasiar de rosa, a narradora revela que na sua intimidade de criança, ela queria se sentir “bonita” e “feminina”, esquecendo da sua “meninice”. Vestir-se como uma flor, então, realizaria a sua verdadeira fantasia, de origem secreta, de poder ser outra e não ela mesma. Já na outra narração, o objeto é a rosa viva, que era roubada do jardim que cercava um “palacete” das “ruas dos ricos”, também na capital pernambucana:

No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume. Então não pude mais. O plano se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão. Mas, como boa realizadora que eu era, raciocinei friamente com minha amiguinha, explicando-lhe qual seria o seu papel: vigiar as janelas da casa ou a aproximação ainda possível do jardineiro, vigiar os transeuntes raros na rua<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Ibid. p. 10.

<sup>46</sup> Idem. Itálico do autor.

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 398.

<sup>48</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 408.

A personagem mesmo responde o que fazia com as rosas que roubava: “Fazia isso: ela era minha”<sup>49</sup>. Levava-a para casa e colocava num copo com água, onde podia observar todos os detalhes das “pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá” e no meio a cor ainda mais concentrada, como um “coração quase parecia vermelho”<sup>50</sup>. Depois, a sensação foi tão boa que ela conta que continuou a roubá-las. Crítico da obra de Clarice, Benedito Nunes analisa que também no conto clariceano “corre pela evasão do significado que acompanha o movimento do *eu* à busca de si mesmo, e em tensão conflitiva com o objeto que o fascina, o desenvolvimento parabólico da narrativa”<sup>51</sup>. Mas, o movimento do eu à busca de si mesmo, nos dois contos estudados, são de outra dimensão, bastante específica, por pertencerem ao mundo infantil. Devemos nos atentar que “as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo, inserido no grande” e que nele, “estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que restabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais”<sup>52</sup>.

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Nunes verifica que no mundo de Clarice há um fascínio pela coisa – uma “constante reversão do espaço como *ambiência cotidiana* ao espaço geral da existência em sua realidade fáctica”, e assim, altera-se principalmente “o meio doméstico e familiar, a vida cotidiana se decompõe e desaparecem o comum e o banal”<sup>53</sup>. Ou seja, segundo ele, ao se desintegrar a vida cotidiana, com tudo que lhe é habitual, as relações familiares e o meio em que se vive são os mais atingidos. E assim, nas narrações com caráter abstratificado, percebe-se essa fascinação mais evidentemente. Como para Clarice, as coisas que fazem parte da *Natureza* se opõem à simplicidade da “vida diária”, sendo mais “forte” e “decisiva” e com as “qualidades sensíveis e densas dos objetos”, as flores, entre outros animais e vegetais, possuem o “estatuto sereno das coisas propriamente ditas”<sup>54</sup>.

---

<sup>49</sup> Ibid. p. 409.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> NUNES, Benedito. “A forma do conto”. In: **O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 93. Neste trecho, Benedito Nunes compara os contos de Clarice à característica que se destaca no romance *A Paixão segundo G.H.*

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. Op. cit., 2002. p. 58.

<sup>53</sup> NUNES, Benedito. O mundo da náusea. Op. cit., 1989, p. 113. Itálico do autor.

<sup>54</sup> Ibid. p. 116. Itálico do autor.

As flores estão espalhadas por quase toda a literatura de Clarice, com suas ambivalências formais. De Lausanne, em outra carta enviada às irmãs, lê-se que “a natureza se faz tão estranha que o próprio momento de felicidade é de temor, susto e apreensão. É pena que não possa dar o que se sente, porque eu gostaria de dar a vocês o que sinto como flor”<sup>55</sup>. Para Clarice, o “gênero” da família Lispector eram as “flores”. Não raramente, elas também caracterizam as suas personagens, compondo a sua condição de ser. A Flor-da-paixão, por exemplo, é emprestada para descrever Ofélia do conto “A legião estrangeira”. A menina de olheiras fundas, com “as mesmas gengivas um pouco roxas” iguais às da mãe, “aquela família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão”<sup>56</sup>. A margarida nomeia a personagem Margarida Flores de “Um dia a menos”, que gostaria de ser apelidada de “Margarida Flores de Jardim”, ao invés de “Enterro”, como acontecia quando criança. Há também a personagem homônima de “Os desastres de Sofia”, rememorando a sua insegurança infantil. Amargurada, lembra do descontentamento com as suas “pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim”<sup>57</sup>.

*De Natura Florum* é a crônica publicada em 1971, no *Jornal do Brasil*, em que Clarice reúne e descreve a natureza das flores, conforme a tradução do título em latim. Parte desse dicionário compreende a biologia das plantas, mas a outra, atribui uma intimidade própria para cada uma das espécies: o cravo com “agressividade”; o girassol lhe parece “masculino”, porém, “russo” e com quase certeza “ucraniano”; a violeta é “introvertida”; a margarida é “alegrezinha”; a orquídea é “formosa”, mas “antipática”; o jasmim é “dos namorados”; a azaleia é “espiritual” e “leve”. A flor que se destaca, incontestavelmente, entretanto, é a rosa:

Rosa – É a flor feminina, dá-se toda e tanto que para ela própria só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é de um mistério feminino, se profundamente aspirada, toca no fundo do coração e deixa o corpo todo perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. Suas pétalas têm um gosto bom na boca, é só experimentar. As vermelhas ou as príncipe negro são de grande sensualidade. As amarelas dão um alarme alegre. As brancas são a paz. As cor-de-rosa são em geral

<sup>55</sup> LISPECTOR, Clarice. Op. cit., 2007. p.

<sup>56</sup> LISPECTOR, Clarice. A Legião Estrangeira. Op. cit., 2016. p. 354.

<sup>57</sup> LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. Op. cit., 2016. p. 264.

mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são sexualmente atraentes<sup>58</sup>.

A poética particular para descrever a rosa confirma um interesse constante da escritora, que pode ser um resquício da própria infância. Aos seus leitores, em suas crônicas, Clarice conta que em diversas ocasiões era presenteada com as flores que mais gostava. Às vezes de forma breve, apenas de passagem por outros assuntos, como no texto em que homenageia o amigo San Tiago Dantas:

E San Tiago descobriu nas esquinas de Paris as primeiras vendedoras de flores. Não posso dizer quantas rosas ele comprou para mim. Sei que eu andava pelas ruas sem poder carregar tantas, e à medida que eu andava as rosas caíam pelo chão. Se jamais fui bonita foi naquele amanhecer de Paris com rosas caindo de meus braços plenos<sup>59</sup>.

Outras, de forma detida e bastante inspirada, como na crônica de título “Rosas silvestres”:

Só esta expressão rosas silvestres já me faz aspirar o ar como se o mundo fosse uma rosa crua. Tenho uma grande amiga que me manda de quando em quando rosas silvestres. E o perfume delas, meu Deus, me dá ânimo para respirar e viver. As rosas silvestres têm um mistério dos mais estranhos e delicados: à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelando, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife. Quando finalmente morrem, quando estão mortas, mortas – aí então, como uma flor renascida no berço da terra, é que o perfume que exala delas me embriaga<sup>60</sup>.

Apesar de extensas, na citação de trechos inteiros podemos observar a mesma percepção infantil das personagens de “Restos de Carnaval” e “Cem anos de solidão”. Se o gênio do artista está naquele dotado de expressão para trabalhar o material acumulado involuntariamente na memória com impressão infantil, segundo Baudelaire, esta matéria não permanece inalterável, pelo contrário, ela se adequa às impressões atuais do sujeito, conclui Freud.

Em uma “breve narrativa reminiscente”, de acordo com Didi-Huberman, “acompanhamos o destino de uma imagem capaz de cristalizar em torno de si um saber e uma memória, uma dor e um desejo. Nela descobrimos a montagem

<sup>58</sup> LISPECTOR, Clarice. De natura florum. Op. cit., 2018. p. 384.

<sup>59</sup> LISPECTOR, Clarice. San Tiago. Op. cit., 2018. p. 65.

<sup>60</sup> LISPECTOR, Clarice. Rosas silvestres. Op. cit., 2018. p. 109.

anacrônica de situações separadas no tempo”<sup>61</sup>. Para o filósofo, esta experiência implica num “encontro de três movimentos fundamentais”: Um acontecimento é percebido pelo narrador, à medida que o desperta para “uma realidade maior”, no que ele se debruça para “*saber melhor*” o que “até então permanecia obscuro”<sup>62</sup>. Também para o filósofo, na rememoração, pode-se indicar um “motivo” ou mesmo uma “imagem” onde os acontecimentos vão se desencadeando, mas esse motivo pode passar a demonstrar mais que isso e ser o “elemento *motor* da própria experiência”<sup>63</sup>. Baseando-se nisso, Didi-Huberman busca entender como uma “experiência da distância, convoca, apesar de tudo, o que se deve designar por uma experiência interior”<sup>64</sup>.

Para Nunes, o conto de Clarice “respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa”<sup>65</sup>. Assim como no romance, há nas personagens do conto uma “consciência individual” que liberta o narrador da realidade. Esse núcleo da narrativa, Benedito Nunes chamou de momento de “tensão conflitiva”, desencadeando os acontecimentos narrados a partir de uma “crise interior”. Tanto “Restos de Carnaval” quanto “Cem anos de perdão”, apesar de publicadas originalmente como crônicas, caracterizam-se com essas mesmas características. Os discursos são assumidos pelas narradoras, que são personagens adultas lembrando de um episódio da infância que lhe serve de núcleo, e ambas são desenvolvidas a partir de um momento de crise interior, mais acentuado na rememoração do carnaval. Considerando que “tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe”<sup>66</sup>.

O “clímax” da narrativa, na análise crítica de Nunes, é condicionado por uma situação de confronto, não apenas entre pessoas, mas também com um objeto, como a fantasia de rosa, ou um ser vegetal, como a rosa viva. Ele afirma que em alguns contos, “associam-se esse confronto, de natureza visual, os dois motivos, que são recorrentes nos romances de Clarice Lispector, da *potência mágica do olhar e do*

---

<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2015. p. 14.

<sup>62</sup> Ibid. p. 11. Itálico do autor.

<sup>63</sup> Ibid. p. 13. Itálico do autor.

<sup>64</sup> Ibid. p. 15.

<sup>65</sup> NUNES, Benedito. Op. cit., 1989. p. 83.

<sup>66</sup> Ibid. p. 84.

*descortínio contemplativo silencioso*<sup>67</sup>. A menina de “Restos de Carnaval” assistia boquiaberta a fantasia tomando forma. Apesar do papel crepom não lembrar uma pétala da flor, o olhar da menina contemplava a fantasia mais bela que já tinha visto. Em “Cem anos de perdão” a potência do olhar é ainda mais evidenciada na lembrança narrada:

Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la<sup>68</sup>.

No conto, a inserção de um “comentário lírico” na narrativa reforça um “tom confessional e memorialista”, sem desconsiderar “a presença do eu-narrador”<sup>69</sup>. Outra característica comum entre os contos da escritora é o desfecho das histórias. Essas narrativas, depois de atingido um “ápice”, são arrematadas “à maneira de um anticlímax”<sup>70</sup> do presente, isto é, com as impressões atuais do sujeito. Os sentimentos suscitados pela tensão conflitiva, no momento de crise anterior, assim, apaziguam-se, afirma Nunes.

Estando as nossas impressões do mundo sempre atrasadas em relação ao seu constante processo de transformação, para compreender a infância devemos nos voltar para os sentidos que envolvem essa experiência. Clarice, que se colocava a pensar sobre o conhecimento proporcionado através da experimentação, traduz na crônica “Fios de seda” a seguinte citação de Henry James sobre a relação do escritor com as próprias experiências:

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata da de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações”<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> Ibid. p. 88. Itálicos do autor.

<sup>68</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 408.

<sup>69</sup> NUNES, Benedito. Op. cit., 1989. p. 90.

<sup>70</sup> Ibid. p. 86.

<sup>71</sup> LISPECTOR, Clarice. Fios de seda. Op. cit., 2018. p. 224.

Ela se impressiona com a poética da analogia do escritor inglês, que considera “hermético e claro”, sobre as “revelações” que trazem “os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha”<sup>72</sup>. Confessando a sua tendência em se tornar muito ela mesma, Clarice defende que também consegue ser “objetiva” com o “subjetivo dos fios da aranha”. E pede aos seus leitores que não se preocupem com as palavras usadas e nem mesmo com a aranha: “Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com os fios de seda”<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Ibid. p. 225.

### 3. CEM ANOS DE PERDÃO

Charles Baudelaire, conforme mencionado anteriormente, distinguiu que enquanto a criança é dotada da sensibilidade, o adulto é tomado pela razão. O que muitas vezes é atribuído a uma personalidade infantil no adulto, parece erroneamente sugerir um comportamento puramente impulsionado pelas emoções e por isso, irrefletido. Essa concepção geral da infância serve para tratar as crianças como seres distantes, que não conseguem superar a emoção com a faculdade humana do entendimento. Clarice, em uma de suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, disse que ela mesma se considerava uma “pessoa impulsiva” que quando erra, comete um ato “de simples infantilidade”<sup>74</sup>. Enquanto pondera uma mudança de comportamento, para sair do “impasse” se deve ou não controlar seus impulsos e errar menos, ela se questiona: “Deverei continuar a acertar e a errar, aceitando os resultados resignadamente? Ou devo lutar e tornar-me adulta demais: eu perderia um dos prazeres do que é um jogo infantil, do que tantas vezes é uma alegria pura”<sup>75</sup>.

Dentre os jogos infantis, a escritora relata que um dos seus modos de se divertir está o brincar de pensar:

A arte de pensar sem riscos. Não fossem os caminhos de emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir. Não se convidam os amigos para o jogo por causa da cerimônia que se tem em pensar. O melhor modo é convidar apenas para uma visita, e, como quem não quer nada, pensa-se junto, no disfarçado de palavras<sup>76</sup>.

Para se “pensar fundo”, refletindo sobre o que ocorre no seu íntimo, Clarice explica que é necessário estar só, devido à comoção que é se “entregar” ao ato de pensar. O *animus brincandi*, que está na intenção de pensar como numa brincadeira infantil, surge da “vontade de não ser séria”, segundo ela. Para isso, não devemos nos preocupar com o que não se entende, pois o tempo em que se brinca não é perdido: “Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas frutífero”<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> LISPECTOR, Clarice. O impulso. Op. cit., 2018. p. 210.

<sup>75</sup> Ibid. p. 211.

<sup>76</sup> LISPECTOR, Clarice. Brincar de pensar. Op. cit., 2018. p. 12.

<sup>77</sup> Ibid. p. 13.

Giorgio Agamben, em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, parte de um episódio do romance *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, para estabelecer algumas aproximações entre a brincadeira e o jogo. O episódio em questão é a descrição do País dos Brinquedos, em que Collodi cria um território habitado apenas por crianças e seus jogos infantis. Dessa imagem, o filósofo italiano apreende da relação entre o jogo e o sagrado que:

Um olhar sobre o mundo dos brinquedos mostra que as crianças, estes belchiores da humanidade, brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos e que o jogo conserva assim objetos e comportamentos profanos que não existem mais. Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, é suscetível de virar brinquedo<sup>78</sup>.

Há ainda, para Agamben, uma segunda relação, entre o jogo e o tempo, visto que ao brincar, o homem “desprende-se do tempo sagrado”, que é a base do calendário religioso, e “o esquece no tempo humano”<sup>79</sup>. Por isso, na crônica “Brincar de pensar”, a autora marca como característica própria da brincadeira, que tornaria o pensamento um *hobby*, que “a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender”<sup>80</sup>.

A partir dessas reflexões, iniciaremos uma análise detida de “Cem anos de perdão”, no que confere a autenticidade da experiência infantil narrada pela personagem quando adulta. Para isso, antes de tudo, assentamos que o que desencadeia as ações da personagem quando criança no conto, criando sentido para a narrativa, é essencialmente uma brincadeira. O jogo infantil, anunciado como um pequeno delito no início da história, conforme assinalado por Agamben, não se refere a algo que merece veneração ou respeito religioso por ser sagrado. Assim, roubar rosas, como decidir a quem pertenciam os palacetes, é uma brincadeira que em nada tem de pecaminosa:

Quem nunca roubou rosas não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas (...). Começou assim. Numa das brincadeiras de “essa casa é minha”, paramos diante de uma que parecia um pequeno

<sup>78</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O país dos brinquedos”. In: **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.85.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> LISPECTOR, Clarice. Brincar de pensar. Op. cit., 2018. p. 13.

castelo. No fundo, via-se o imenso pomar. E, à frente, em canteiros bem ajardinados, estavam plantadas as flores<sup>81</sup>.

Isto posto, a leitura da primeira frase do conto deveria ser feita da seguinte maneira: “Quem nunca brincou não vai me entender”. Independentemente do que não tenha brincado, já que qualquer objeto é possível de virar brincadeira para as crianças, sendo a própria criança que define o que em suas mãos vira brinquedo. A essência do brinquedo é “a materialização da historicidade contida nos objetos”, extraídas de “uma manipulação particular”, portanto, “aquilo com que brincam as crianças é a história” e o jogo infantil é o “relacionamento com os objetos e os comportamentos humanos que capta nestes o puro caráter histórico-temporal”<sup>82</sup>.

Em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Walter Benjamin “praticamente não fala sobre dialética, ele constrói dialeticamente o texto”<sup>83</sup> sobre a infância. Na brincadeira, segundo Benjamin, é o imaginário que determina a atividade lúdica e não os objetos fabricados como brinquedos, valorizados em sua ordem material. É desta forma que se concebe a brincadeira entre as duas meninas, que disputavam os palacetes brancos para serem habitados apenas no plano da imaginação, conforme rememorado pela narradora. Mas, também, como todo o plano traçado pela personagem que queria roubar as rosas, raciocinado friamente com a sua amiga, mesmo com os riscos que corria, é um jogo infantil:

Enquanto isso, entreabri lentamente o portão de grades um pouco enferrujadas, contando que meu esguio corpo de menina pudesse passar. E, pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo<sup>84</sup>.

Para compreender as crianças, devemos interpretar seus atos. E Clarice, que tinha conhecimento de psicanálise, mas principalmente, devido ao seu lado infantil aflorado, conseguiu transformar vivência em literatura. Por isso, é importante ler essas imagens não pelo fundo de relato pessoal, do passado da escritora, mas por recuperar verdadeiros sentidos da infância. Conforme formulado por Benjamin, por todos os

---

<sup>81</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 408.

<sup>82</sup> AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos. Op. cit., 2005. p. 87.

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. Benjamin e a militância da memória. Op. cit., 2002. p. 164. Posfácio de Flávio Vespasiano Di Giorgi.

<sup>84</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 409.

lados se encontram objetos que despertam o interesse infantil, como as rosas roubadas do conto de Clarice:

É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo o local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas<sup>85</sup>.

Em *Brinquedo Proibido*, do diretor francês René Clément, as reflexões de Benjamin podem ser levadas ainda mais adiante. A montagem é composta pelos dias seguintes do Segundo Armistício de Compiègne, data em que foram estabelecidas as condições oficiais da ocupação alemã no país. A personagem principal é uma menina de cinco anos que sobrevive à perda dos pais no bombardeio que abre o filme. Perdida com o corpo do seu cachorro morto nos braços, Paulette é acolhida pelo filho de um dos fazendeiros da região rural, chamado Michel. Os jogos proibidos, como no título original “*Jeux Interdit*”, iniciam-se com o enterro do seu companheiro, desencadeando uma sucessão de roubos de cruzes do cemitério e da igreja local para decorar o sepultamento de outros corpos encontrados pelas crianças, de animais, vegetais e até minerais. Muitas foram as críticas inconformadas com a temática escolhida por René Clément, inclusive pelos colegas da *nouvelle vague*. François Truffaut chegou a dizer que o filme “imita a crueldade da infância como é do estilo Clément imitar o talento, mais um filme sem coração ao meio de outros “caldos ralos” do cineasta”. E mesmo assim, ainda hoje, o aspecto lúdico do filme é tratado como um apelo mórbido e de mau gosto por quem parece não interpretar o mundo que as crianças criam só para elas. Questiona-se, então, com o que deveriam brincar crianças, em tempos de guerra, que só ouvem bombardeios e veem adultos enterrar seus mortos?

Anos depois, François Truffaut estreia nos cinemas com o seu primeiro longa-metragem, baseado nas lembranças que marcaram o fim da própria infância. O título “*Les quatre cents coups*”, expressão em francês que significa agir contra a moral e as convenções, se refere ao comportamento errático do protagonista de apenas doze anos. No filme, Antoine Doinel estuda em uma escola só para meninos, de educação rígida e disciplinadora, com castigos que humilhavam constantemente os alunos. Logo

---

<sup>85</sup> BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. Op. cit., 2002. p. 57.

em uma das primeiras cenas, o professor anuncia um de seus princípios educativos: “recreação não é direito, é recompensa”<sup>86</sup>. Assim, dentre as suas contravenções, Antoine faltava aulas para ir ao cinema ou brincar nas ruas de Paris, mentindo para os pais e o professor sobre as fugas da escola. Talvez, para Truffaut, a crueldade da infância reconhecida no filme de Clément tenha despertado nele mesmo as lembranças de uma infância infeliz, dado que em diversas ocasiões ele tenha confessado que o seu filme é o retrato de um dos piores dias de sua vida. Pois, tanto as crianças de Clément, quanto as de Truffaut, foram duramente castigadas com base nos jogos infantis que não obedeciam às regras dos adultos, mas do próprio mundo criado por elas. O jogo infantil, conforme formulou Benjamin, é criado a partir de objetos espalhados por todo o mundo, despertando um interesse especial na criança. É por este motivo que o filósofo criticava os chamados “falsos pedagogos”, que insistiam na especulação e fabricação de objetos que deveriam entreter particularmente um público infantil. Benjamin observa que para eles é estranho que andando pelas ruas as crianças se deparem com algo que as olhe de volta. Mas, é assim que o jogo infantil se inicia, com os objetos que não parecem brinquedo no mundo dos adultos, mas que em suas mãos viram brincadeira.

Em *A Literatura e o mal*, o filósofo francês Georges Bataille investiga a relação entre a infância, a razão e o mal na formação dos personagens de *O Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. E afirma que é a sociedade que se “opõe” ao livre jogo das crianças, com a razão baseada no “cálculo do interesse”:

A sociedade não poderia viver caso se impusesse a ela a soberania desses movimentos impulsivos da infância, que tinham unido as crianças num sentimento de cumplicidade. A coação social teria exigido dos jovens selvagens que abandonassem sua soberania ingênua, que se dobrassem às razoáveis convenções dos adultos: razoáveis, calculadas de tal maneira que a vantagem da coletividade resulte delas<sup>87</sup>.

Consequentemente, e cada vez mais, os jogos infantis vão sendo substituídos nas crianças pelo senso de responsabilidade desse coletivo, dependendo dos critérios impostos por cada sociedade. E as fantasias também devem ser renunciadas no

---

<sup>86</sup> *Os incompreendidos*. França, 1959. Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Marcel Moussy. Música: Jean Constantin. Produção: François Truffaut.

<sup>87</sup> BATAILLE, Georges. “Emily Brontë”. In: **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 16.

mundo real dominado pela razão. Mas, o domínio da “razão aliada ao arbitrário e resultante das violências ou dos movimentos pueris do passado”<sup>88</sup>, reitera Bataille. No filme de Truffaut, que imita a vida, o roubo de uma máquina de escrever faz com que os pais de Antoine confiem o menino à educação supervisionada. “Tudo é dinheiro desde o início”<sup>89</sup>, já dizia o menino, desenganado. No Brasil, o título *Os incompreendidos* teve uma melhor tradução da repercussão dos fatos vividos durante aquela infância. Dando à brincadeira infantil a devida conotação, a personagem do conto de Clarice marca o início da sua lembrança com a necessidade de que também fosse compreendida.

Ao contrário da direção firme que os diretores franceses adotaram em seus filmes, Clarice utilizou a delicadeza poética para escrever um conto sobre os roubos das rosas:

Levei-a para casa, coloquei-a num copo d’água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho. Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas. O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava<sup>90</sup>.

Segundo Walter Benjamin, o mundo dos jogos infantis é orientado pela “lei da repetição”. E para a criança, na repetição está a intenção de brincar, o “mais uma vez” e “sempre de novo”. O filósofo alemão reconhece na brincadeira a “compulsão por repetição” como busca do prazer, conforme a teoria psicanalítica de Freud. Ou seja, ele também acredita que “toda e qualquer experiência mais profunda, deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial”<sup>91</sup>. Por isso, para Benjamin, a criança age como nos versos de Goethe: “Tudo à perfeição talvez se aplainasse/ Se uma segunda chance nos restasse”<sup>92</sup>. No jogo infantil, no entanto, apenas uma segunda chance não é o suficiente, mas todas as possíveis, ele conclui. Isso explica

---

<sup>88</sup> Ibid. p. 18.

<sup>89</sup> *Os incompreendidos*. França, 1959. Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Marcel Moussy. Música: Jean Constantin. Produção: François Truffaut.

<sup>90</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 410.

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. Op. cit., 2002. p. 101.

<sup>92</sup> Idem.

porque a menina do conto de Clarice estabelece um “processo que era sempre o mesmo”<sup>93</sup>, desde a amiga vigiar até ela quebrar o talo e fugir com a rosa na mão, e que em todo o percurso que se repetia seu coração batia a cada instante. Depois de possuí-la, ela retornava à situação primordial que é desejar possuir a rosa novamente. Assim, a “glória” que a personagem sentia pode ser saboreada “sempre de novo” e mais intensamente, como dizia Benjamin:

A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. Talvez resida aqui a mais profunda raiz para o duplo sentido nos “jogos” alemães: repetir o mesmo seria o elemento verdadeiramente comum. A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformando da experiência mais comovente em hábito<sup>94</sup>.

Mesmo Clarice dizendo que não sabia de outras infâncias, ela recupera o sentido da experiência que nos possibilita compreender diferentes manifestações do jogo infantil. Essa “transformação de experiência mais comovente em hábito” não somente é descrita de forma pormenorizada pela escritora, como se utiliza dos comentários líricos para se inserir na lembrança narrada, como verificado por Benedito Nunes, sobre a forma do conto clariceano. E como Benjamin, em *Rua de mão única*, ao descrever uma das atividades que mais lhe comoviam quando criança, em “Caça às borboletas”. Com os fragmentos de texto nesse livro, em especial, carregados de memorialismo, o filósofo relata as próprias lembranças do passado de forma literária, demonstrando o quanto nele ainda havia sentimentos de uma infância feliz:

E o desejo realizava-se na medida em que cada batida ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana<sup>95</sup>.

Foi assim que ele iniciou uma coleção de borboletas, com as caçadas no jardim de Brauhausberg. Como toda a experiência lhe provocou verdadeira comoção, o hábito foi continuado e expandido com a busca de diferentes espécies. Benjamin

---

<sup>93</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 410.

<sup>94</sup> Ibid. p. 102.

<sup>95</sup> BENJAMIN, Walter. Caça às borboletas. Op. cit., 2017. p. 77.

conta que, anos depois, essas recordações eram frequentemente provocadas quando via a caixa com as borboletas expostas na parede do seu quarto de adolescente. Ele era, então, transportado de volta para as casas de veraneios aos arredores de Berlim, em que ele e a família iam todos os verões, quando ele era tão menino que nem tinha idade para ir à escola. A lembrança daqueles dias voltava tão intacta em sua memória, que mesmo sem falar ou ouvir do jardim de suas caçadas por anos, uma palavra manteve um “lado insondável com que os nomes da infância se apresentam aos adultos. O longo tempo de silêncio transfigurou-as. É assim que vibra, no ar cheio de borboletas, a palavra “Brauhausberg””<sup>96</sup>.

A personagem de Clarice, adquirido o hábito de roubar rosas, passa também a roubar pitangas. A narradora relembra a igreja presbiteriana que havia perto da sua casa, rodeada por uma cerca de pitangueiras altas que impossibilitavam que ela visse a igreja da rua: “Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha”<sup>97</sup>. Novamente, percebemos como essas breves narrativas reminiscentes são repletas de emoções e sentidos sensoriais, como dizia Didi-Huberman. Era o perfume da rosa que era sentido até escurecer as vistas e de tonturas e agora, pegar sem conseguir ver as pitangas, que se escondiam, sentindo as mãos umedecidas. Ela rememora, inclusive, de quando com pressa esmagava as pitangas maduras, ficando como ensanguentadas as mãos. Por isso, uma das características mais atribuídas às crianças pelos filósofos e poetas é a da sensibilidade, pois para elas a experimentação das coisas nunca é embotada. E, por este motivo também, que a percepção infantil está ligada diretamente com a inspiração da atividade poética. Os comentários líricos no decorrer dessas narrativas memorialísticas, além de reforçarem a presença de um narrador, estreitam a relação já bastante próxima entre o poeta e a infância.

No artigo “Poesia e realidade”, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen define que a poesia, com letras maiúsculas, “é a relação pura do homem com as coisas”<sup>98</sup>. Ela afirma que a linguagem da poesia “é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisa o nosso amor pelas

---

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. Op. cit., 2016. p. 410.

<sup>98</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. Revista de Artes e Letras, Lisboa, n. 87, p. 53-54, abr. 1960. p. 53.

coisas”<sup>99</sup>. Não podendo se unir totalmente com a “existência das coisas”, para Sophia, o poeta sente a necessidade de criar “um objeto em que as coisas lhe parecem transformadas em existência sua”<sup>100</sup>. Ou seja, não podendo se unir ao mar, o poeta compõe versos onde a palavra é ao mesmo tempo palavra e mar, este é o meio que ele tem de se fundir com as coisas. Contemporânea de Clarice, Sophia também teve o seu primeiro contato com a poesia ainda na infância e a recordação desses anos é um dos principais temas da sua obra poética. Durante uma entrevista para um jornal português, ela falou sobre o processo criativo de um de seus poemas, de título “As rosas”, que também se inicia com uma experiência sensorial da sua infância:

Quando à noite desfolho e trinco as rosas  
É como se prendesse entre os meus dentes  
Todo o luar das noites transparentes,  
Todo o fulgor das tardes luminosas,  
O vento bailador das Primaveras,  
A doçura amarga dos poentes,  
E a exaltação de todas as esperas<sup>101</sup>.

Sophia conta ao jornalista que isso de fato tinha acontecido, como ela se recordava. Quando criança, durante a primavera, ela ia no jardim quase abandonado da sua avó, que já tinha falecido, e colhia rosas para levar para a casa. Assim como a menina do conto de Clarice, ela lembra que sempre tinha um vaso com as rosas em casa. E numa tentativa de sentir a “alegria do universo”, ou de “florescer”, como ela mesma disse, ela arrancava as pétalas de rosa e comia-as mastigando. Não podendo repetir o gesto infantil, e não podendo se fundir com a rosa, Sophia compôs estes versos. Também é uma das formas de recuperar aquela felicidade, assim como nas passagens poéticas nos contos de Clarice e nos fragmentos de Benjamin. Ao final de “Cem anos de perdão”, foi inserido o seguinte comentário lírico: “As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens”<sup>102</sup>.

Por diversas vezes em sua escrita, Clarice conseguiu capturar a essência da infância e transformá-la em contos e crônicas, como feito em “Cem anos de perdão”. Mas, em nenhum outro texto, ela conseguiu chegar tão próximo de formular uma

---

<sup>99</sup> Ibid. p. 54.

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. p. 129.

<sup>102</sup> LISPECTOR, Clarice. *Cem anos de perdão*. Op. cit., 2016. p. 410.

experiência infantil completa como em “Banhos de mar”, dando conta de tudo que foi elencado até agora e com muito mais profundidade. Na crônica, publicada no *Jornal do Brasil*, Clarice rememora um hábito que aprendera com o pai de todos os anos, em jejum e antes de amanhecer, tomar banhos de mar para melhorar a saúde. Todo o percurso se tornava um jogo infantil, uma brincadeira que compartilhava com o pai e as irmãs. Levantava-se às quatro horas da manhã, por não conseguir dormir na véspera, acordava o restante da família e juntos iam pegar o bonde até Olinda. “Eu olhava tudo: as pessoas na rua, a passagem pelo campo com os bichos de pé: “Olhe um porco de verdade!” gritei uma vez, e a frase de deslumbramento ficou sendo uma das brincadeiras de minha família”<sup>103</sup>.

Toda a descrição de acontecimentos é narrada sensorialmente, o olhar que buscava a novidade, o “cheiro do mar” que lhe “invadia” e “embriagava”, a sensação da “grossura do sal e iodo” na pele. E, ao mesmo tempo, é acompanhada de observações da escritora que conseguia distinguir nitidamente aquela experiência como própria da infância. Clarice, em certo momento conta que: “Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever”<sup>104</sup>. Ela descreve a tentativa de se fundir com o mar, da mesma forma que o poeta, conforme apontado por Sophia, quando “com as mãos em conchas, eu as mergulhava nas águas, e trazia um pouco do mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele”<sup>105</sup>. Após chegar em casa da praia, vinha a necessidade de retorno e repetição, e ela aguardava que no dia seguinte o mar se voltasse para ela.

Em várias passagens, Clarice se referiu aos dias de banho de mar na praia de Olinda como os mais felizes da sua vida, abrindo uma brecha na sua infância infeliz. Naqueles dias, ela acreditava ter reconhecido a sua “capacidade” para também “ser feliz”, parecendo-lhe uma “promessa de felicidade para o futuro”<sup>106</sup>. No instante em que escreve, ela arremata a crônica no “anticlímax” do presente, quase com um poema na sua habilidade de se exprimir de escritora e poeta:

---

<sup>103</sup> LISPECTOR, Clarice. Banhos de mar. Op. cit., 2018. p. 193.

<sup>104</sup> Ibid. p. 194.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol vermelho se levantar? Nunca mais?

Nunca mais.

Nunca<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Ibid. p. 195.

#### 4. RESTOS DE CARNAVAL

Walter Benjamin, em *Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*, estabelece uma relação entre os atos de escavar e recordar, considerando “como a memória [Gedächtnis] não é um instrumento, mas um meio, para exploração do passado”<sup>108</sup>. O filósofo, a partir disso, sugere que o sujeito tente recuperar o que já foi soterrado pela memória como alguém que escava e “que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalt] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la tal como se revela o solo”<sup>109</sup>. É por meio desta escavação que, quando adulta, a narradora de “Restos de carnaval” tenta se aconchegar em uma lembrança da sua infância, especialmente melancólica em sua memória:

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportava para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina. Uma ou outra beata com o véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate<sup>110</sup>.

Logo de início, na narrativa, percebe-se uma lacuna quanto ao motivo do surgimento das lembranças daquele carnaval em que a personagem tinha apenas oito anos de idade. Se alguns indícios daquela melancolia eram mais aparentes na memória, para que a experiência infantil viesse à tona, foi necessário que a narradora percorresse os principais acontecimentos desde os preparativos para a chegada dos dias de festa. O que Clarice chamou de “restos”, do carnaval, é justamente a matéria que Benjamin diz ser fundamental perscrutar, que “mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação”<sup>111</sup>. Ele, ainda, ressalta que mais importante do que relatar o que se encontrou nessa escavação da memória é conseguir identificar o local onde essas lembranças do passado estão guardadas no presente. Com isso, apesar da narradora não saber porque estava sendo transportada para o carnaval da sua

---

<sup>108</sup> BENJAMIN, Walter. “Escavar e recordar”. In: **Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas**; edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 49.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 397.

<sup>111</sup> BENJAMIN, Walter. Idem.

infância, à medida que os acontecimentos se desdobram dentro dela, ela é tocada pela lembrança comovida e retrospectiva de quando criança.

Quando Benjamin menciona que o passado participa ativamente da construção do sujeito, ele quer dizer que “só quem fosse capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto de contrariedades e da necessidade estaria em condições de, em cada momento, tirar dele o máximo partido”<sup>112</sup>. Por máximo partido, inclui-se também a percepção infantil de olhar o mundo e as coisas, sem embotamento, da qual já foi relacionada com o princípio da atividade poética, nos capítulos anteriores. Há, portanto, aparentemente um consenso, tanto em Benjamin quanto em Clarice, de assim conservarem um lado infantil que não cresce. No trecho de uma das suas crônicas, ela escreve que:

Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para a frente – em dores de parto – e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim<sup>113</sup>.

A importância que a escritora dava para o tema da infância nos ajuda a entender a forma que ela adota nos contos em que as narradoras rememoravam os acontecimentos de quando eram crianças. E com isso, determos “a vontade de inventar mais história”<sup>114</sup>, conforme defendido por Susan Sontag. Segundo a própria Clarice, seus livros não são feitos a partir de fatos, mas da repercussão dos fatos no indivíduo. Por isso, não tem uma marca que indique o motivo da narradora ser levada para aquele carnaval em especial, e isso não importa, mas sim como as lembranças infantis daqueles dias repercutiram na personagem quando adulta. Como proposto por Benjamin, também se percebe nas personagens de Clarice uma tentativa de compreensão maior do passado, e principalmente da infância, nesses contos e crônicas, como resultado de “contrariedades e da necessidade”. Georges Didi-Huberman em *A Vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*, observa que a crônica clariceana pouco tem a ver com um espaço confessional, sendo “mais precisamente um *pensamento das emoções*, um saber não convencional – nem

---

<sup>112</sup> BENJAMIN, Walter. Torso. Op. cit., 2017. p. 38.

<sup>113</sup> LISPECTOR, Clarice. Trechos. Op. cit., 2018. p. 447.

<sup>114</sup> SONTAG, Susan. “*Persona*, de Bergman”. In: **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 118.

psicologia, nem sociologia – fundando sobre uma prática da escrita como uma forma de *mover o pensamento*<sup>115</sup>. O não-saber faz parte desse processo de mover o pensamento e leva a personagem a reflexões ainda mais profundas, como procurar entender a “agitação íntima” que ela era tomada quando criança com a proximidade do carnaval, mesmo participando pouco da festa e sempre da porta para dentro do sobrado onde morava. É com essa pergunta que os destroços do passado são removidos, enquanto os acontecimentos são desencadeados na sua memória e conhecemos a realidade que ela vivia enquanto menina. E daí que surge tamanha emoção na narradora que torna para ela difícil continuar escrevendo “ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz”<sup>116</sup>. Desta maneira, neste conto, que já foi crônica, pouco interessa o caráter de confissão, porque em si contém algo maior, um “autêntico saber”, como bem observado por Didi-Huberman:

As respostas que trazem essas Crônicas equivalem a dizer o seguinte: sem ressentimento em nossos sentimentos. E, sobretudo, *fazer emergir o sentir nos nossos sentimentos*, isto é, um certo modo de conhecer o mundo em torno de nós, em que não seremos mais o seu centro. Sem moral para as emoções, mas a exigência que delas seja uma aproximação, um sentir da própria “intranquilidade do mundo”<sup>117</sup>.

Buscar entender a infância com as suas contrariedades é o que comove a narradora, tornando difícil continuar com a lembrança sem que o coração fique escuro, como ela mesma descreve. Conforme a sua lembrança daquela época, ela pouco participava do carnaval, nunca tinha ido a um baile infantil e economizava o lança-perfume e o saco de confete, as únicas coisas que ganhava, para que durassem os três dias de festa. E nunca lhe haviam fantasiado, no que ela justifica em defesa de seus pais que com a sua mãe doente, as preocupações eram outras, “ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança”<sup>118</sup>. Esta é só parte da experiência infantil que é narrada no conto mas parece ser a sabedoria autêntica da literatura de Clarice, conforme aponta Didi-Huberman. No desenvolvimento da narrativa, nós sentimos aquele mesmo sentimento de desajustamento infantil perante o mundo, da menina

---

<sup>115</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector**; traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 14-15. Itálico do autor.

<sup>116</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 397.

<sup>117</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ibid. p. 24. Itálico do autor.

<sup>118</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 398.

sem fantasia no carnaval, que nos causa a comoção de quando ela adulta revira o seu passado tentando não ter ressentimento pela sua infância infeliz.

Carlos Drummond de Andrade, no conto “O Sorvete”, narra uma experiência infantil que recupera este mesmo sentimento comovido e retrospectivo de quando era criança, do “nunca” e da “primeira vez” da experimentação, que cria uma situação de confronto. O episódio narrado remonta aos seus onze anos de idade, quando foi mandado para um colégio interno na capital de Minas Gerais, junto do seu melhor amigo Joel. O narrador rememora que: “um simples olhar de meninos do interior, como éramos nós outros, identificava-se a substância particular do que se teciam as suas vidas, roupas, hábitos, e, se não fosse muita imaginação, o seu próprio enchimento físico”<sup>119</sup>, sobre a sua inadaptação naquele lugar. Para ele, “o homem da capital era a expressão de um modelo ideal inatingível, em que se somavam todas as perfeições possíveis”<sup>120</sup>, do refinamento causado pela cultura das grandes cidades.

Como aluno interno, no caso de bom comportamento, as crianças tinham os domingos para passear livremente, sem a censura colegial. Nestes dias, nele e no amigo imperava a vontade de ir ao cinema para assistir um filme americano, sempre na sessão das duas horas da tarde, após o almoço na casa do tio que ficava no meio do caminho. Em um destes domingos, no entanto, pararam dois passos antes do cinema, na vitrine da única confeitaria da cidade, quando “um objeto vulgar, mas insólito” captou sua atenção – em um quadro-negro, estava escrito em giz branco: “Hoje: Delicioso sorvete de ABACAXI. Especialidade da casa. Hoje!”<sup>121</sup>. A inscrição lhe comoveu intensamente, ele que nunca tinha tomado um “delicioso sorvete de abacaxi”. Após uma longa negociação com o amigo que queria ir ao cinema, conseguiu que utilizassem os fundos da saída dominical na confeitaria. Conforme a experiência infantil surge na sua lembrança, o narrador tenta explicar a força que essas imagens exerciam nele ainda quando escrevia, trinta anos depois:

Peço apenas que te debruces sobre esta mesa a cuja roda há dois meninos do mais longe sertão. Eles nunca haviam sentido na boca o frio de uma pedra de gelo, e, como todos os meninos de todos os países, se travavam conhecimento com uma coisa de que só

---

<sup>119</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “O Sorvete”. In: **Contos de Aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 20.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Ibid. p. 24.

conhecessem antes, representação gráfica ou oral, dela se aproximavam não raro atribuindo-lhe um valor *mágico*, às vezes divino, às vezes cruel, em desproporção com a realidade e mesmo fora dela; um valor independente das coisas e diretamente ligado a sugestões de som, cor, forma, calor, densidade, que as palavras despertam em nosso espírito maleável... Como posso reconstituir agora tudo o que nós criáramos, para nosso próprio uso, em torno da palavra sorvete, representativa de uma espécie rara de refresco, que às pequenas cidades não era dado a conhece; e cruzada bruscamente com a nossa velha e querida palavra abacaxi, ambas como que envoltas, por uma astúcia do gerente da confeitaria, na seda fina e lisa da palavra “delicioso”?<sup>122</sup>.

A partir da análise de Benedito Nunes sobre a forma do conto clariceano, percebe-se também na rememoração de Drummond que o “clímax” da narrativa é provocado por uma “situação de confronto” condicionada entre uma pessoa e um objeto, neste caso, pelo olhar da criança para o sorvete. O poeta, inclusive, escreve que essa potência do olhar é ainda mais forte na percepção infantil e que mais tarde essas imagens “ficavam registradas em nós como outros tantos episódios memoráveis, cujo esplendor atravessaria as horas mornas, projetando-se para além da mediocridade de nossos destinos”<sup>123</sup>. Assim, guardam-se na memória todos os sentimentos perante a possibilidade de experimentar algo pela primeira vez, com as impressões infantis acerca do objeto contemplado e todos os sentidos sensoriais que lhe foram provocados. Clarice, em outras crônicas, descreve experiências semelhantes, como quando conheceu a bebida de Ovomaltine de bar, em um passeio da família ao cais do porto para ver os navios: “nunca antes tal grosso luxo em copo alteado pela espuma, nunca antes o banco alto e incerto, *the top of the world*”<sup>124</sup>. Ou o seu “aflictivo e dramático contato com a eternidade” quando era muito pequena e provou pela primeira vez o chicle dado pela sua irmã:

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 tão inocente, tornando possível o mundo impossível do qual eu já começara a me dar conta<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Op. cit., 2012. p. 26. Itálicos meus.

<sup>123</sup> Ibid. p. 23.

<sup>124</sup> LISPECTOR, Clarice. O passeio da família. Op. cit., 2018. p. 393.

<sup>125</sup> LISPECTOR, Clarice. Medo da eternidade. Op. cit., 2018. p. 308.

Na vivência infantil do conto de Drummond, assim como nas duas crônicas de Clarice, a realização do “nunca” pela primeira vez foi frustrada, transformando em “cena histórica” o simples ato de uma criança tomar sorvete, devido à valorização da lembrança narrada pelo poeta. Ele relembra quando adulto, com sentimento infantil: “Refreando as lágrimas, o desapontamento, a dor que um filho de boa família não pode sentir em público, mastiguei as últimas porções daquela matéria atroz”<sup>126</sup>. E o sorvete de abacaxi se tornaria para sempre detestável. Na crônica “O Passeio da família”, Clarice lembra da mesma luta “contra o enjoo de estômago”, mas bebeu o Ovomaltine até o fim, “com a responsabilidade perplexa da escolha infeliz” e “da desconfiança assustada que o Ovomaltine é bom, “quem não presta sou eu””<sup>127</sup>. Como também acontece em “O medo da eternidade”, em que a menina envergonhada deixa o chicle cair da boca, “aquele puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada”<sup>128</sup>, ainda mais tendo que mastigar eternamente.

Como nunca a fantasiavam no carnaval, a narradora lembra que pedia para uma de suas irmãs enrolar os seus cabelos lisos e maquiá-la, pintando a sua boca com batom e passando ruge nas faces. “Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável”<sup>129</sup>, ela conta. Com o cabelo frisado e maquiada, na sua lembrança, ela se sentia “bonita” e “feminina”, como uma mulher adulta. Mas, o carnaval que a personagem se referia no início da narração era outro. Foi no ano em que a mãe de uma amiga decidiu fantasiar a filha com o “figurino Rosa”, confeccionado por ela mesma com folhas de papel crepom cor-de-rosa que imitariam as pétalas da flor. Ela acompanhava a confecção da rosa, que aos poucos tomava forma e se criava no que pareceu a fantasia mais bela que já vira. O que sucedeu a seguir, permaneceu gravado na sua memória como uma espécie de “milagre”:

Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel – resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele carnaval, pois,

<sup>126</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. O Sorvete. Op. cit., 2012. p. 28.

<sup>127</sup> LISPECTOR, Clarice. O passeio da família. Op. cit., 2018. p. 394.

<sup>128</sup> LISPECTOR, Clarice. Medo da eternidade. Op. cit., 2018. p. 308

<sup>129</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 398.

pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma<sup>130</sup>.

Desde a preparação para o dia em que se fantasiaria pela primeira vez, sentia-se tontear de tanta felicidade. E combinou com a sua amiga os mínimos detalhes, desde o que usariam por baixo da saia de pétalas no caso de chuva, pois elas temiam ficar expostas nos seus “pudores femininos de oito anos”<sup>131</sup>. Com a ajuda de Deus, “não choveria!”, ela exclamava, enquanto suportava “com alguma dor” o “orgulho que sempre fora feroz” ao lembrar que a sua fantasia era feita de “sobras de outra” e aceitando humildemente o que lhe cabia “como esmola”<sup>132</sup>. A ansiedade da menina era tanta, que desde cedo naquele domingo os seus cabelos estavam enrolados para que o penteado se firmasse, e depois de muita espera, no início da tarde, com cuidado ela se vestiu de rosa. Naquele dia de carnaval, pela primeira vez, ela encenaria ser outra que não ela mesma.

Em suas investigações sobre o programa de um teatro infantil proletário, Benjamin identificou que a encenação é um jogo de “libertação radical” para as crianças, em “que o adulto pode tão somente observar”<sup>133</sup>. Assim, constrói-se um terreno objetivo no qual se educa e onde o futuro pode ser vislumbrado desde a infância. Esses, inclusive, são os principais propósitos do teatro infantil pensado pelo proletariado como parte de um projeto de educação. Encenar, neste contexto, é essencialmente brincar, uma “grande pausa criativa no trabalho educacional”<sup>134</sup> que visa à disciplina das crianças. Por isso, Benjamin destaca que para o próprio diretor não importa a conclusão das atividades propostas, que se interrompem, mas a observação de como as tensões são resolvidas pelos atores em cena neste que é um “esquema de resolução”:

O cerceamento da “personalidade moral” na figura do diretor libera imensas forças para o verdadeiro gênio da educação: a observação. Apenas esta é o coração do amor não sentimental. Não serve para nada um amor pedagógico que jamais é levado pela observação da própria vida infantil a abdicar do ímpeto e prazer que sente, na grande maioria dos casos, em corrigir a criança baseado em presumível superioridade intelectual e moral. Esse amor é sentimental e vão. Mas

---

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Ibid. p. 399.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> BENJAMIN, Walter. O programa de um teatro infantil proletário. Op. cit., 2002. p. 117.

<sup>134</sup> Ibid. p. 118.

à observação – e somente aqui começa a educação – toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal<sup>135</sup>.

O filósofo observa que o que esses gestos sinalizam durante a encenação é justamente a manifestação das suas vontades. Conforme já citado anteriormente, neste mundo criado só para as crianças, elas estão mais empenhadas em atribuir novos significados do que observam nos atos dos adultos. Benjamin, aliás, compara a encenação para as crianças com o que era o carnaval para os adultos antigamente como uma “selvagem libertação da fantasia infantil”<sup>136</sup>.

No filme espanhol *Cría Cuervos*, do diretor Carlos Saura, algumas aproximações com o conto de Clarice desenvolvem as observações de Benjamin acerca da encenação como um jogo infantil e principalmente, da escavação da memória. A personagem principal é Ana, uma mulher adulta que também percorre as lembranças de uma infância vulnerável. Entre as imagens do passado que se conservaram como lembranças estão os cuidados com a mãe doente, entrecortadas por momentos em que ela estava bem e era amorosa com a filha e depois piorava novamente, até ser internada em um hospital para morrer. O pai, um militar franquista, morre em seguida de causas misteriosas. Mas, enquanto o pai esteve sempre ausente, perder a mãe com apenas nove anos de idade foi especialmente doloroso para Ana:

– Eu não consigo entender como algumas pessoas dizem que a infância é a época mais feliz da vida de uma pessoa. Com certeza para mim não foi. E talvez seja porque eu não acredite nem num paraíso infantil e nem na inocência das crianças. Me lembro de minha infância como um longo e interminável período triste, cheio de medo. Um medo do desconhecido. Há coisas que não consigo esquecer. Parece inacreditável como memórias podem ser tão... tão fortes<sup>137</sup>.

Entretanto, o filme de Carlos Saura não é apenas sobre a dor gerada pela morte da mãe. É uma alternância de imagens de liberdade e escassez, plenitude da infância e experiência da vida adulta. A recordação de Ana, assim como da narradora do conto clariceano, é uma tentativa de acomodar as lembranças da infância em um lugar do presente. Assim, no longo e interminável período triste que foi a sua infância, alguns momentos foram felizes. Para Ana, as recordações mais vívidas e incrustadas em sua

---

<sup>135</sup> Ibid. p. 115.

<sup>136</sup> Ibid. p. 118.

<sup>137</sup> *Cría Cuervos*. Espanha, 1976. Direção: Carlos Saura. Roteiro: Carlos Saura. Música: Federico Mompou e Jose Luis Perales. Produção: Elías Querejeta.

memória são justamente aquelas em que se sentia livre, diferente e nova por escapar do ambiente desolador da casa da família. E parte dessas recordações eram de jogos infantis, como quando as três irmãs entravam no quarto da tia, vestiam suas roupas e se maquiavam como as mulheres das páginas de revistas femininas que folhavam. Ana, então, se olha no espelho e passa um batom vermelho nos lábios, bem forte, num mesmo gesto que a personagem infantil do conto de Clarice, para ser uma mulher e assim, encenar a experiência do adulto. Conforme investigou Benjamin, a personificação pelas crianças “não é um sinal do inconsciente, das latências, repressões, censuras, mas antes, um sinal onde a criança vive e dá ordens”<sup>138</sup>. Em “Restos de carnaval”, a menina também queria experimentar a máscara de mulher crescida, para ser “bonita” e “feminina”, como uma rosa desabrochada, pois o seu “mundo interior” não era feito só de fábulas infantis, mas “de pessoas com o seu mistério”<sup>139</sup>. E embora tivesse uma preocupação com o tipo de experiência desconhecida que a *persona* sustentava, para ela, este “era um medo vital e necessário porque vinha ao encontro da minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara”<sup>140</sup>.

Assim como no teatro da Grécia Antiga, maquiando-se antes de entrar em cena, as meninas pregavam ao rosto uma máscara com a expressão do papel que elas representariam. Para Benjamin, “o mundo é um arsenal de tais máscaras” e todos nós possuímos o desejo de nos mascararmos: “Ver através delas deixa-nos encantados. Vemos as constelações ou os momentos em que fomos verdadeiramente um ou outro, ou tudo ao mesmo tempo”<sup>141</sup>. Clarice, por sua vez, também refletiu sobre a máscara após assistir ao filme *Persona* de Ingmar Bergman:

Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que está nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar-se ao mundo, o corpo ganha nova

---

<sup>138</sup> BENJAMIN, Walter. O programa de um teatro infantil proletário. Op. cit., 2002. p. 115.

<sup>139</sup> LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. Op. cit., 2016. p. 397.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> BENJAMIN, Walter. Da crença nas coisas que nos profetizam. Op. cit., 2013. p. 36.

firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a que quem superou um obstáculo. A pessoa é<sup>142</sup>.

A palavra latina “persona” significa a máscara usada por um ator. “Ser uma pessoa é, assim, possuir uma máscara; e em *Persona* ambas as mulheres usam máscaras. A de Elizabeth é sua mudez. A de Alma, sua saúde, seu otimismo, sua vida normal”<sup>143</sup>, afirma Susan Sontag sobre a obra de Bergman. Entretanto, no decorrer do filme, como na vida, as máscaras se quebram. Quando a máscara do adulto se racha “como lama seca”, com os seus “pedaços irregulares caindo no chão”, Clarice revela que o rosto fica “nu” e “maduro”, sensibilizando-se novamente como “já não era mais para ser”<sup>144</sup>. Para a escritora, as máscaras são fabricadas ao longo da vida e até a adolescência somos “puro rosto”, não precisamos nos precipitar na terrível hora da escolha de *ser*. Por isso, na encenação infantil há uma sinalização distinta que separa a fantasia da realidade, a brincadeira da criança da experiência do adulto. Como colocado por Benjamin, no “êxtase desse jogo de máscaras”<sup>145</sup>, de poder escolher ser um e o outro ao mesmo tempo, a criança empresta a máscara do adulto apenas para encenar uma vida não vivida. Ela não anseia a sua experiência.

A personagem principal do conto recorda que foi com “o rosto ainda nu”, sem “a máscara de moça que cobriria a minha tão exposta vida infantil”<sup>146</sup>, que a experiência de se fantasiar pela primeira vez perde o encanto. Naquele domingo, de repente, a sua mãe teve uma piora de saúde e ela mesma teve que ir correndo até a farmácia comprar um remédio. Mesmo depois de tudo ter se acalmado dentro de casa e de ter sido penteada e maquiada pela irmã, ela se sentia “desencantada”, como ocorria nos contos de fadas: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria”<sup>147</sup>. Somente depois de algumas horas que ela se sentiu salva, quando um menino mais velho parou diante dela e cobriu com confete os seus cabelos já desenrolados. Por esse motivo, que a verdadeira recordação, conforme elaborada por Walter Benjamin, “é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico

<sup>142</sup> LISPECTOR, Clarice. *Persona*. Op. cit., 2018. p. 82.

<sup>143</sup> SONTAG, Susan. *Persona*, de Bergman. Op. cit., 2005. p. 125.

<sup>144</sup> LISPECTOR, Clarice. *Persona*. Op. cit., 2018. p. 82.

<sup>145</sup> BENJAMIN, Walter. *Da crença nas coisas que nos profetizam*. Op. cit., 2013. p. 36.

<sup>146</sup> LISPECTOR, Clarice. *Restos de carnaval*. Op. cit., 2016. p. 402.

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 402.

não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados”<sup>148</sup>. Deve-se mostrar o percurso pelos quais o trabalho de recordação teve de passar antes, para não retirar as imagens de todos os seus “contextos anteriores”, expondo-as como meras “preciosidades”<sup>149</sup>, afirma o filósofo. E neste mesmo sentido, que a rememoração de um simples ato da infância, como o de se fantasiar no carnaval, ou roubar rosas, se transforma em uma “cena histórica”, conforme aludiu Carlos Drummond de Andrade em seu conto. Nas lembranças da infância, a experiência autêntica é aquilo que poderia ter sido, sem idealizações.

---

<sup>148</sup> BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. Op. cit., 2013. p. 49.

<sup>149</sup> Idem.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme escreveu Clarice Lispector na crônica “Humildade e técnica”, “só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”<sup>150</sup>. Essa frase me acompanhou durante toda a elaboração desse trabalho, como um gentil conselho que a própria escritora poderia ter me dado quando eu me dispus a analisar a sua obra. Com isso, parece-me difícil tirar qualquer conclusão sem ser precipitada, se justamente a “deambulação por zonas de aberturas” que o tema possibilitou foi defendida, na tentativa de descrever o surgimento da experiência infantil na escrita literária. Como única alternativa viável, farei apenas algumas considerações finais.

Algumas noções sobre a leitura de um texto literário me pareciam um tanto óbvias antes da realização deste trabalho. Como a própria discussão aparentemente tão ultrapassada sobre a forma e o conteúdo e como isso impactava para mim numa análise crítica que não excedesse o sentido da literatura. E com isso, tive a necessidade de me deter em alguns momentos para voltar nesse *sentido da literatura*, de “como se lê”, antes de prosseguir com a escrita. E, mais uma vez, as crônicas de Clarice me ajudaram nesse percalço, conferindo ao ensaio crítico de Susan Sontag a concordância que eu precisava para continuar a pensar sobre as variadas experiências, de ler, de escrever, da emancipação da criança e também da minha, como estudante de literatura. Se lê, como se sente, mas com os sentidos aguçados para esta experimentação. E é justamente a experimentação, sem embotamento da criança e do poeta, em consonância com a nossa necessidade de apurar os nossos sentidos que possibilita essa compreensão do mundo infantil, da literatura e da arte.

Os conceitos de Walter Benjamin sobre a experiência infantil em sua plenitude e a escavação da memória para recuperar os restos e materiais residuais foram as aberturas que eu encontrei para ler e escrever sobre os contos “Restos de Carnaval” e “Cem anos de perdão”. Ou, as principais, certamente. A rememoração da infância com o mesmo motivo, que é a rosa, a fantasia de rosa na primeira, e a rosa viva na segunda, mesmo Clarice dizendo que não sabia de outras infâncias, recuperam o sentido da experiência que nos possibilita compreender diferentes manifestações do jogo infantil na obra literária. O pensamento imagético de Benjamin, sobre a

---

<sup>150</sup> LISPECTOR, Clarice. Humildade e técnica. Op. cit., 2018. p. 248.

emancipação infantil, inclusive, foi não somente a chave de leitura dos contos clariceanos, mas de outras obras apresentadas, como os filmes “Brinquedo Proibido”, de René Clément, “Os incompreendidos” de François Truffaut, “Cría Cuervos” de Carlos Saura, o conto “O Sorvete” de Carlos Drummond de Andrade e o poema “As rosas” de Sophia de Mello Breyner Andresen. Nos atentarmos que as crianças criam o seu próprio mundo de coisas foi imprescindível para realização dessas leituras.

Esse encontro de ideias, de Clarice Lispector e Susan Sontag, com Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Carlos Drummond de Andrade e outros autores, sobre a escrita literária que possibilita o surgimento da experiência infantil não poderia ser resumido em um trabalho de conclusão de curso, sem que eu reconhecesse que passei brevemente demais por cada um deles. Por esse motivo, desde o início eu propus uma trajetória contínua, para que este estudo continuasse mesmo após a sua conclusão. Então, aqui, foram feitas apenas as primeiras investigações do afloramento de uma experiência infantil, que devido à amplitude de tema, continuará me instigando em trabalhos futuros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. “O País dos brinquedos”. In: **Infância e história: Destrução da Experiência e Origem da História**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “O Sorvete”. In: **Contos de Aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. *Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 87, p. 53-54, abr. 1960.

\_\_\_\_\_. **Obra Poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BARRENTO, João. **Limiars sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

BATAILLE, Georges. “Emily Brontë”. In: **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Organização de Ivo Barroso e tradução de Alexei Bueno et. al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A Horas das crianças**. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão única. Infância berlinense: 1900**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

\_\_\_\_\_. **Pensar debruçado**. Tradução de Vanessa Brito e edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM, 2015.

FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: **Arte, Literatura e os Artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

\_\_\_\_\_. **Minhas Queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

\_\_\_\_\_. **Todas as Crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth. “Fantasia”. In: **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. “*Persona*, de Bergman”. In: **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

## FILMOGRAFIA:

*Brinquedo proibido*. França, 1952. **Direção:** René Clement. **Roteiro:** Pierre Bost e Jean Aurenche. **Música:** Narciso Yepes. **Produção:** Paul Joly e Robert Dorfmann.

*Cría Cuervos*. Espanha, 1976. **Direção:** Carlos Saura. **Roteiro:** Carlos Saura. **Música:** Federico Mompou e Jose Luis Perales. **Produção:** Elías Querejeta.

*Os incompreendidos*. França, 1959. **Direção:** François Truffaut. **Roteiro:** François Truffaut e Marcel Moussy. **Música:** Jean Constantin. **Produção:** François Truffaut.

*Persona*. Suécia, 1967. **Direção:** Ingmar Bergman. **Roteiro:** Ingmar Bergman. **Música:** Lars Johan Werle. **Produção:** Ingmar Bergman.